

Freski supraskie

RELIKTY XVI-WIECZNEGO MALARSTWA POSTBIZANTYŃSKIEGO W KOLEKCJI MUZEUM IKON W SUPRAŚLU

Redakcja
dr Adam Ruta

Współpraca redakcyjna
Aneta Jurgilewicz-Stępień
Anna Motowicka
Joanna Tomalska-Więcek
Anatol Wap
Ewa Zalewska

Tłumaczenie
Anna Motowicka
Grażyna Sobecka
Anatol Wap

Konsultacja językowa
Anna Motowicka
dr Aleksander Musin
Edyta Snarska

Zdjęcia fresków
Cesar Delgado Martin, Monument Service
Ewa Lorenc
Ewa Zalewska

© Copyright by
Muzeum Podlaskie w Białymstoku 2019
Wszelkie prawa zastrzeżone. All rights reserved

Wydawca
Muzeum Podlaskie w Białymstoku
Instytucja Kultury Województwa Podlaskiego
Ratusz, 15–426 Białystok, Rynek Kościuszki 10
e-mail: muzeum@muzeum.bialystok.pl

ISBN 978-83-87026-64-6

Projekt, opracowanie graficzne,
redakcja techniczna
Bogdan Suprun

Druk i oprawa
ORTHDRUK Białystok
Białystok 2019

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Katalog dofinansowany ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach
zadania „Wspieranie działań muzealnych 2019”



SPIS TREŚCI

8 | PIOTR SAWICKI
Szesnastowieczne freski supraskie. Przedmowa

14 | ALEKSANDER MUSIN
Zabytki Supraśla w Sankt Petersburgu: materiały dotyczące historii i konserwacji cerkwi Zwiastowania Bogurodzicy (1907–1910) w archiwum Cesarskiej Komisji Archeologicznej

82 | JOANNA TOMALSKA-WIĘCEK
Klasztor w Supraślu. Zaginione skarby na fotografiach

100 | PIOTR P. POKRYSZKIN
Cerkiew Zwiastowania w monasterze supraskim

126 | JÓZEF JODKOWSKI
Cerkwie przygotowane do obrony na Litwie i Rusi Litewskiej

154 | LUDMIŁA LEBIEDZIŃSKA
Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968

180 | STANISŁAW SZYMAŃSKI
Freski z Supraśla. Próba rekonstruowania genealogii

192 | SRETEN PETKOVIĆ
Nektarij Serb. Malarz z XVI wieku i jego działalność w klasztorze w Supraślu

204 | ALEKSANDER SIEMASZKO
Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego

254 | STANISŁAW STAWICKI
Malowidła ścienne z dawnej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne

280 | JOANNA KADŁUBOWSKA
MARLENA KOCZOROWKA
MARCIN KOZARZEWSKI
Konserwacja fresków supraskich

349 | ANNA M0TOWICKA, EWA ZALEWSKA
Wstęp. Katalog fresków



Cerkiew pw. Zwiastowania NMP w Supraślu, Jerzy Nowosielski, 1983; ołówek, akwarela na papierze [własność prywatna]

Freski supraskie to niezwykła kolekcja w muzealnictwie polskim. Są zarówno doskonałym przykładem sztuki europejskiej jak i świadectwem lokalnej historii. Wpisują się w kontekst wielokulturowości. Miała ona jednak inny aspekt niż ta, tak chętnie przywoływana obecnie. Wielokulturowość epoki, gdy w Supraślu powstawały unikalne malowidła, była nurtem cywilizacyjnym. Tamta wielokulturowość nie miała lokalnego zamknięcia – była otwarta. Stąd pod jej wpływem powstawały często najwspanialsze dzieła.

Zabytki te są też symbolem okrutnej historii, która w latach drugiej wojny światowej doprowadziła, między innymi, do bezprecedensowego w dziejach Europy niszczenia wielowiekowego dziedzictwa. Ich uratowanie z rumowiska pozostałego po wysadzeniu supraskiej świątyni w 1944 roku jest jednym z podstawowych przykładów dokonań polskiej szkoły konserwacji dzieł sztuki.

Supraskie malowidła od XIX wieku wzbudzały zainteresowanie badaczy. Ich publikacje są rozproszone, a zatem trudno dostępne dla szerszego grona czytelników. Stąd powstał zamysł zebrania ich w jednym wydawnictwie. Spełnia ono rolę poznawczą, a jednocześnie jest oddaniem zasług wszystkim, którzy poświęcili tym wspaniałym dziełom swoją wiedzę.

Andrzej Lechowski
Dyrektor Muzeum Podlaskiego
w Białymstoku



PIOTR SAWICKI

SZESNASTOWIECZNE FRESKI SUPRASKIE

PRZEDMOWA

Zachowany do naszych czasów zespół fresków pochodzących z cerkwi Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny w Supraślu, składa się z trzydziestu fragmentów (siedem pełnych postaci, trzy wyobrażenia w półpostaci ukazane w medalionach, cztery fragmenty ornamentów, sześć fragmentów ukazujących niepełne postaci). Malowidła były poddawane kilkukrotnej konserwacji. Pierwsze próby miały miejsce już w drugiej połowie XIX stulecia i trwały z przerwami do początków wieku XX. W roku 1909 wizytujący supraski monaster z ramienia Carskiej Komisji Archeologicznej Piotr Pokryszkin pisał, iż wykonane wówczas restauracje przeprowadzono niestarannie i pośpiesznie oraz postulował jak najszybsze ich usunięcie. W okresie międzywojennym prace na polichromią supraską prowadził Jan Zachwatowicz. Przeprowadzona wówczas próba konserwacji dała zadawalające efekty: „Próbowałem odmywać fragmentami i skutek jest zupełnie dobry…". Zachwatowicz oprócz oczyszczania malowideł podjął również próby konserwacji. Niestety nic nie wiemy na temat przebiegu tych prac[1]. Pierwszą udokumentowaną naukowo konserwację przeprowadzono w latach 1963–1964 w Pracowni Konserwacji Malarstwa PP PKZ w Warszawie pod kierunkiem mgr Kaliny Stawickiej[2]. Wkrótce po tym zostały one przekazane do zbiorów Muzeum Okręgowego w Białymstoku decyzją Wydziału Kultury PWRN w Białymstoku (kl. III-65/6/70) przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków 12 lutego 1970 roku. Od maja 1978 roku freski były eksponowane na wystawie zorganizowanej w kaplicy Opatów w Supraślu. Wraz z utworzeniem kolejnego oddziału Muzeum Podlaskiego w Białymstoku: Muzeum Ikon w Supraślu w 2006 roku, freski zostały włączone do kolekcji nowo utworzonej placówki. Najnowsze konserwacje polichromii przeprowadzone przez firmę Monument Service miały miejsce w latach 2012 i 2014.

Dokładny czas powstania supraskiej polichromii z powodu nielicznych oraz skąpych informacji źródłowych jest niestety nieznany. Jednakowoż ramy czasowe wykonania malowideł można zawęzić do lat 1532–1565. Okres ten przypada na czas działalności archimandryty Sergiusza Kimbara. W roku 1557 miał powstać inwentarz klasztorny, w którym po raz pierwszy pojawia się wzmianka na temat supraskich polichromii[3]. Rejestr wspomina również o „Serbinie Nektariju Malaru". Nie jest on jednak wymieniony jako twórca polichromii, lecz autor ikon na drewnianych podobraziach, które miał wykonać na zlecenie archimandryty: „Serbinu Nektariju maleru za Dejisusiec tepłoje cerkwi dano 6 kop groszej, a zołoto cerkownoje"[4]. Współcześnie pomimo braku wystarczających dowodów autorstwo supraskich polichromii przypisywane jest Nektariuszowi. Na wyciągnięcie takich wniosków pozwalają analizy porównawcze dokonane przez Stanisława Szymańskiego, Sretena Petkoviča,

1 K. Stawecka, *Szesnastowieczne pobizantyńskie freski z Supraśla w świetle dokumentacji konserwatorskiej – historia zniszczeń*, „Elpis", 19, 2017, s. 143.

2 S. Stawicki, *Malowidła ścienne z dawnej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i teologiczne*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego", z. 10, 2004, s. 7.

3 Opis wieszam Supraskowo Monastera… [za:] A. Siemaszko, *Pierwsze stulecie klasztoru w Supraślu: daty, fakty, interpretacje* (w druku), s. 1.

4 *Kronika Ławry Supraslskiey*, „Archeograficeskij Sbornik Dokumentov Ostnosjascichsja k Istorii Severo-Zapadnoj Rusi", 1870, t. IX, rodz. 20. Zastanawia brak podania konkretnej daty powstania polichromii, jak również imion jej twórców. Czy możliwe jest, aby autor rejestru nieopatrznie pominął tak istotne informacje związane z jego inwestycją? Zważywszy na fakt, że inne nawet najdrobniejsze dokonania archimandryty nie zostały przeoczone można pokusić się o hipotezę, iż owe kluczowe informacje dotyczące fresków zostały pominięte celowo. Inwestycja najprawdopodobniej nie została sfinansowana ze szkatuły klasztornej i nie archimandrycie Kimbarowi przynosiła chwałę. Osobną kwestią był zatarg pomiędzy ambitnym archimandrytą a rodziną Chodkiewiczów o Choroszcz, jak również sprawa surowej reguły klasztornej („ustaw") nadanej przez kolatorów, którą to Kimbar miał podczas swoich rządów (1532–1565) nad monasterem znacznie złagodzić jak również fakt oskarżenia archimandryty o herezję czy też bezprawne dokonywanie korekt w księgach liturgicznych. Szerzej o tym w: A. Siemaszko, *Pierwsze stulecie historii klasztoru w Supraślu: daty fakty, interpretacje*, maszynopis w Muzeum Ikon w Supraślu, A. Mironowicz, *Supraśl jako ośrodek kulturalno-religijny*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego", nr 3, 1983, s. 30–49, tenże, *Monaster w Puszczy Błudowskiej*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego", nr 3, 1983, s. 88–89. Pozostaje zadać pytanie o osobę ewentualnego sponsora. Czy był nią Aleksander Chodkiewicz? Fundator klasztoru supraskiego wiązał z miejscem szczególne plany. Pragnął uczynić z niego mauzoleum rodowe domu Chodkiewiczów. Pozostaje pytanie: kiedy powstały supraskie polichromie? Siemaszko sugeruje lata 1542/1543. Więcej na ten temat: A. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. MCLXXIII. Prace z Historii Sztuki" 1995, s. 42. Zbiega się to z datą 16 września 1543 roku, kiedy to król Zygmunt August po raz pierwszy oglądał chodkiewiczowskie dobra. Król odwiedził wówczas klasztor supraski, słuchał modlitw i śpiewów cerkiewnych, od początku do końca uczestniczył w liturgii we wnętrzu świątyni przed ołtarzem, odwiedził refektarz, oglądał zgromadzone ewangeliarze i inne księgi. J. Maroszek, *Chodkiewiczowie i ich puszcze Błudów w XV i XVI w.*, „Studia Podlaskie", t. XXI, 2013, s. 19. Być może jedynym powodem pobytu w Supraślu monarchy nie była chęć doświadczenia przeżyć religijnych, lecz również zamiar obejrzenia nowej polichromii.

Stanisława Stawickiego oraz Aleksandra Siemaszkę. Przeprowadzone przez autorów badania cech formalno-stylistycznych, jak również technologicznych malowideł wskazują na artystę wywodzącego się z tradycji malarstwa bałkańskiego. Maniera artystyczna twórcy (w czasie powstawania polichromii już mocno archaizująca) nawiązuje do sztuki późnobizantyńskiej drugiej połowy XIV i początku XV wieku i jest typowa dla centralnych obszarów ziem serbskich lat sześćdziesiątych XVI wieku. Według badaczy Nektariusz nie był jedynym autorem supraskich polichromii. Cechy stylistyczne malowideł wskazują bowiem na udział co najmniej dwóch innych artystów zaangażowanych w ich powstanie.

Bardzo duże zainteresowanie supraską polichromią wśród historyków sztuki oraz konserwatorów malarstwa, chęć odpowiedzi na pytania dotyczące czasu jej wykonania oraz wyjaśnienia nieścisłości dotyczących autorstwa malowideł przyczyniły się do powstania pokaźnej literatury naukowej.

Pierwszym naukowym przyczynkiem do dyskusji nad supraską polichromią była praca autorstwa Piotra Pokryszkina: *Cerkiew Zwiastowania w Supraskim monasterze*[5]. We wstępie do artykułu pojawiła się informacja o obronnym charakterze supraskiej cerkwi, która pierwotnie miała wchodzić w skład grupy fortecznych świątyń zbudowanych w początkach XVI w. Budowle o podobnym charakterze powstały również na Litwie (Małomożajków, Synkowicze i Brześć)[6]. Głównym źródłem historycznym w pracy Pokryszkina była kronika archimandryty Mikołaja Dałmatowa: *Supraski Monaster Zwiastowania. Historyczny i statystyczny opis*[7], a pośrednio *Kronika Ławry Supraskiej* bazylianina Mikołaja Radkiewicza napisana w drugiej połowie XVIII wieku[8], z której to pracy obszernie Dałmatow korzystał. Pokryszkin opierając się na posiadanych źródłach, wskazał na lata 50. XVI wieku jako czas powstania malowideł, dokonał też pierwszego systematycznego ich opisu (identyfikacja scen biblijnych i postaci oraz próba odczytania cyrylickich napisów). W pracy pojawiają się również informacje na temat zmian, jakie zaszły w supraskiej świątyni na przestrzeni wieków i jaki miało to wpływ na ówczesny stan polichromii. Autor wypomina zwłaszcza niechlujstwo prac restauracyjnych, które rozpoczęto jeszcze w XIX stuleciu.

Artykuł polskiego badacza Józefa Jodkowskiego, jakkolwiek koncentrujący się głównie na zagadnieniach architektonicznych budowli, w części końcowej porusza także kwestię autorstwa supraskich polichromii. Zgodnie z przemyśleniami Sułtanowa za jej twórców uważa mistrzów atoskich lub południowo-słowiańskich, dostrzegając w nich również wyraźne wpływy malarstwa włoskiego[9]. Autor artykułu opierając się na rejestrze archimandryty Kimbara, określił datę powstania polichromii na rok 1557, jak również wskazał na Nektariusza jako jednego z ikonografów, zaangażowanego w powstanie malowideł. Podobnie jak wcześniej Pokryszkin, autor zwraca uwagę na nieprofesjonalnie przeprowadzoną konserwację nazywając ją „barbarzyńską".

Prawdziwy rozkwit badań nad supraską polichromią rozpoczął się dopiero w okresie powojennym. Paradoksalnie asumptem do ich rozwoju stało się zniszczenie cerkwi, do jakiego doszło w okresie drugiej wojny światowej. W lipcu roku 1944, wycofujące się z terenów Podlasia wojska niemieckie wysadziły świątynię, niszcząc bezpowrotnie zabytek, jak również całe jego wyposażenie. Na skutek tego barbarzyństwa z całej budowli zachowały się

5 P. Pokryszkin, *Cerkiew Zwiastowania w Supraskim monasterze,* [w:] *Zbiór archeologicznych artykułów poświęconych hrabiemu A.A. Bobryńskiemu*, Sankt Petersburg 1911, s. 222–237 [tyt. oryg. *Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре,* [w:] *Сборник археологических статей, поднесенный графу А.А. Бобринскому в день 25-летия председательства его в Императорской Археологической Коммиссии 1886–1911*, Санкт-Петербург 1911, s. 222–237.

6 Obszerniej na ten temat w: A. Szyszko-Bohusz, *Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie*, „Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki", t. 10, Kraków 1915, s. 366.

7 M. Dałmatow, *Supraski monaster Zwiastowania. Historyczny i statystyczny opis*, Sankt Petersburg 1892 [tyt. oryg. Н. Далматов, *„Супрасльский Благовещенский монастырь. Историко-статистическое описание"*, Санкт-Петербург 1892].

8 Rękopis *Kroniki Ławry Supraskiej* jest przechowywany w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie, B 2, nr 134. Kronika została wydana w 1870 roku jako IX tom zbioru dokumentów: *Kronika Ławry Supraskiej,* [w:] *Archeograficzny zbiór dokumentów odnoszących się do historii północno-zachodniej Rusi*, t. IX, Wilno 1870 [tyt. oryg. *Летопись Супрасльской Лавры,* [w:] *Археографический сборник документов относящихся к истории Северо-Западной Руси*, т. IX, Вильна 1870].

9 J. Jodkowski, *Cerkwie przygotowane do obrony na Litwie i Litewskiej Rusi,* [w:] *Starożytności. Prace Komisji nad ochroną dawnych zabytków*, Sankt Petersburg 1915, t. VI, s. 249–311 [tyt. oryg. *И.* Иодковский, *Церкви приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси,* [w:] *Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском археологическом обществе*, т. VI, Москва 1915, s. 249–311].

dwa filary (południowy i północny) oraz niewielki fragment muru. Na ocalałych kolumnach niemal cudem zachowały się fragmenty polichromii ukazujące wyobrażenia świętych i męczenników. Pozostałości fresków staraniem ówczesnego konserwatora zabytków Władysława Paszkowskiego oraz konserwatora malarstwa Feliksa Koneckiego, który kierował przebiegiem prac zostały zdjęte z murów metodą *stacco*[10] i zabezpieczone. Freski znajdowały się w magazynie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Białymstoku przez kolejne 18 lat – do roku 1963, kiedy to poddano je pierwszej gruntowej konserwacji[11]. Efektem prac restauracyjnych, które ukończono w 1964 roku była wystawy polichromii. Pierwszą zorganizowano jeszcze w okresie prowadzenia prac konserwatorskich w Muzeum Narodowym w Warszawie w styczniu 1965 roku[12], druga miała miejsce w pomieszczeniach białostockiego ratusza w roku 1968[13]. Wystawie białostockiej towarzyszyło wydanie katalogu zawierającego zarówno zdjęcia archiwalne, jak i ilustracje odrestaurowanych malowideł oraz dokumentację poszczególnych etapów prac konserwatorskich jakie nad nimi prowadzono. We wstępie do wydawnictwa autorka Ludmiła Lebiedzińska nakreśliła krótki rys historyczny supraskiego zespołu klasztornego. Podała datę powstania supraskiej polichromii, którą zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami Jodkowskiego określiła na rok 1557, jak również imię ich domniemanego autora „Serbina Nektarija Malara". W pracy pojawiają się również pierwsze wstępne analizy technologiczne i stylistyczne malowideł. Według badaczki freski zostały wykonane w technice pakułowo-wapiennej, charakterystycznej dla malowideł kręgu kultury bizantyńskiej i wykazują pokrewieństwo stylowe z malarstwem Półwyspu Bałkańskiego. Autorka konstatuje, iż nawet pobieżne badanie fresków supraskich wykazuje ich podobieństwo ze znanymi zespołami malowideł północnej Serbii (Ravanica, Kalenica, Lubostinja oraz Manasija) pochodzących z końca XIV i początków wieku XV[14]. Wystawy polichromii, jak również ważny tekst Lebiedzińskiej, w której po raz pierwszy postawiono tezę o serbskim pochodzeniu supraskich polichromii wywołały niemałe poruszenie w świecie naukowym i przyczyniły się do wzrostu zainteresowania tematem kolejnych badaczy.

W roku 1972 w „Biuletynie Historii Sztuki" ukazał się tekst Stanisława Stawickiego zatytułowany: *Czy Nektarij autor „Typika" był autorem malowideł supraskich?*[15]. Zainteresowanie badacza tematem zaowocowało kolejną pracą poruszającą te same kwestie. Artykuł pochodzący z 2004 roku stawia tezę, iż autor podręcznika malarskiego („Typik Nektarija") oraz supraskich malowideł to jedna i ta sama osoba[16]. Autor tekstu zdaje się przychylać do twierdzeń serbskiego historyka Sretena Petkovicia, według którego nie ma żadnych wątpliwości, iż „Nektarij Serbin Malar" wzmiankowany w kronice supraskiej to zarówno autor polichromii, jak i słynnej *erminii*, a przypasowanie jej autorstwa bliżej nieznanemu serbskiemu biskupowi pochodzącemu „ot grada Velesa" to błąd lub wręcz celowe fałszerstwo późniejszego kopisty[17]. Petković potwierdza tezą Lebiedzińskiej o serbskim pochodzeniu przynajmniej jednego z autorów polichromii, o czym mają świadczyć cechy stylistyczne malowideł, dobór świętych postaci, niektóre inskrypcje, jak również charakterystyczna ornamentyka. Podobieństw stylu poszukuje jednak w innych miejscach niż w tych wskazanych przez Lebiedzińską. Według badacza należy się ich doszukiwać w serbskich szesnastowiecznych zespołach malarskich jakie oglądać można w Peću, Mileszewie czy Studenicy. Uczony potwierdza również wcześniejsze spostrzeżenia Jodkowskiego co do włoskich wpływów widocznych w malowidłach, przynajmniej w przypadku jednego z mistrzów biorących udział w pracach nad polichromią.

Bardzo ważnym głosem w dyskusji na supraską polichromią był również tekst Stanisława Szymańskiego: *Freski z Supraśla. Próba rekonstruowania genealogii*[18]. Autor we wstępie do artykułu wymienia najbardziej znane zabytki będące przy-

10 P. Philippot, P. Mora, *Konserwacja malowideł ściennych*, „Ochrona Zabytków" (87), 1969, 22/4, s. 293–295.
11 S. Stawicki, *Malowidła ścienne...*, s. 7–8.
12 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968*, Kraków 1968.
13 K. Stawecka, *Szesnastowieczne pobizantyńskie freski…*, s. 143.
14 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla...*
15 S. Stawicki, *Czy Nektarij autor „Typika" był autorem malowideł supraskich?*, „Biuletyn Historii Sztuki", nr 34, 1972, s. 30–35.
16 S. Stawicki, *Serb Nektarij malarz i autor podręcznika malarskiego z XVI w.*, [w:] *Małe miasta. Kultura i oświata*, red. M. Zemło, Supraśl 2004.
17 S. Petković, *Nektarij Serb, malarz z XVI wieku i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, „Rocznik Białostocki", t. XVI, 1991, s. 293–323.
18 S. Szymański, *Freski z Supraśla. Próba rekonstruowania genealogii*, „Rocznik Białostocki", t. XI, 1972, s. 161–180.

kładem malarstwa bizantyjskiego na terenie Polski. W dalszej części pracy potwierdza tezę Lebiedzińskiej o serbskiej proweniencji malowideł supraskich oraz przychyla się to do hipotezy, iż autorem polichromii jest wzmiankowany w kronice ławry supraskiej Nektariusz[19]. Badacz poddał również wnikliwej analizie zachowane fragmenty ornamentów supraskiej polichromii, porównując ją z reliktami zdobień pochodzących z terenów Serbii i Macedonii. Według autora podobieństw stylistycznych pomiędzy malowidłami z Supraśla a tymi pochodzącymi z terenu Bałkanów należy szukać w południowej Serbii, a częściowo również na terenie Macedonii w miejscowościach: Stara Pavlica, Mileseva, Sopocani, Arilje, Decani, Treskavac, Rudenica, Lesnovo. Liczne podobieństwa nie potwierdzają jednak definitywnie serbskiej genealogii supraskiej polichromii, ponieważ do chwili obecnej nie udało się znaleźć na terenie Serbii materiału porównawczego, który jednoznacznie by ją potwierdzał. Dlatego w konkluzji do artykułu pojawiła się sugestia co do potrzeby prowadzenia dalszych badań w tym kierunku.

Najbardziej wnikliwa analiza fresków supraskich wyszła spod pióra Aleksandra Siemaszki. Autor, w opublikowanym w „Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego" w roku 1995 tekście *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, podejmuje próbę nie tylko opisu poszczególnych partii polichromii, lecz także odtworzenia tych fragmentów, dla których brakuje do chwili obecnej pisanego lub fotograficznego materiału źródłowego[20]. Autor tego niezwykle cennego tekstu wskazuje również na zbyt pochopne przyjmowanie roku 1557 jako czasu powstania fresków, który był jedynie rokiem sporządzenia „rejestru" klasztornego. Według Siemaszki czas powstania polichromii należałoby zamknąć w okresie 1532–1557[21].

Ostatnim istotnym głosem w dyskusji na supraską polichromią jest artykuł Stanisława Stawickiego: *Malowidła ścienne z dawnej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne*[22]. (Wcześniej przyczynkowo pisał na ten temat Piotr Rudniewski[23]). Autor tekstu porusza niezwykle interesującą kwestię sposobu przygotowania podłoża wapiennego pod malaturę w tradycji bizantyjskiej, techniczne zasady malowania, technologię barwinków oraz złoceń. Szczegółowe badania nad zachowanymi fragmentami malowideł supraskich pozwalają stwierdzić, że sposób przygotowania ciasta wapiennego i zaprawy pokrywa się z przepisem jaki można znaleźć na kartach *typika* (podręcznika malarskiego), którego autorstwo przypisuje się Nektariuszowi z Supraśla.

Powyższe zestawienie nie wyczerpuje oczywiście całej listy publikacji na temat supraskich polichromii. Informacje na ten temat można również znaleźć w artykułach: Joanny Kotyńskiej[24] czy rosyjskiego historyka A.I. Rogova[25]. Są to jednak prace bazujące głównie na wcześniejszych ustaleniach innych badaczy zagadnienia. Przyczynkowo kwestie powstania polichromii supraskiej poruszali również w swoich publikacjach Antoni Mironowicz[26] oraz Józef Maroszek[27]. Jednakowoż koncentrowali się głównie na sprawach stricte historycznych. Niestety w ostatnich latach zainteresowanie tematem jest wyraźnie mniejsze. Należy żywić jednak nadzieję, iż prace badawcze nad polichromią supraską będą w przyszłości kontynuowane a liczne hipotezy postawione przez badaczy problemu znajdą swoje potwierdzenie w faktach.

19 Według Szymańskiego nieporozumieniem jest identyfikowanie Nektariusza autora podręcznika malarskiego oraz autora fresków z Supraśla z serbskim biskupem zmarłym w 1632 roku. Tezę owa można odrzucić ze względu na zbyt dużą rozpiętość czasową pomiędzy momentem powstania supraskich polichromii a datą śmierci hierarchy. S. Szymański, *Freski z Supraśla…*, s. 178.

20 A. Siemaszko, *Pierwsze stulecie…*, s. 13–64.

21 Tamże, s. 17.

22 S. Stawicki, *Malowidła ścienne z dawnej cerkwi oo. Bazylianów w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne*, [w:] *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, „Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza [1924–1992], Toruń 18–19 X 2002", red. J. Flik, Toruń 2003, s. 131–172.

23 P. Rudniewski, *Technika malowideł bizantyjsko-ruskich na przykładzie polichromii ściennych w Lublinie i Supraślu*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków" 1965, seria B, t. XI, s. 100–101.

24 J. Kotyńska, *Bizantyńskie freski z cerkwi Zwiastowania w Supraślu*, „Roczniki Humanistyczne" 1986, t. XXXIV, z. 4, s. 33–47.

25 A.I. Rogow, *Freski Supraśla*, [w:] *Staroruska sztuka. Monumentalne malowidła XI–XVII w.*, Moskwa 1980, s. 343–358 [tyt. oryg. А.И. Рогов, *Фрески Супрасля,* [w:] *Древнерусское исскуство. Монументальная живописъ XI–XVII вв.*, Москва 1980].

26 A. Mironowicz, *Związki kulturowe monasteru supraskiego z kulturą serbską w XVI w.*, „Elpis", nr 19, 2017, s. 149–168.

27 J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony w planach króla Zygmunta Augusta. Z historii dziejów realizacji myśli monarszej między Niemnem a Narwią*, Białystok 2000, s. 154.

Cerkiew Zwiastowania, litografia Perli, fot. I.F. Czistiakow, 1910, 2. ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 11471 III 11633



ALEKSANDER MUSIN

ZABYTKI SUPRAŚLA W SANKT PETERSBURGU

MATERIAŁY DOTYCZĄCE HISTORII I KONSERWACJI CERKWI ZWIASTOWANIA BOGURODZICY (1907–1910) W ARCHIWUM CESARSKIEJ KOMISJI ARCHEOLOGICZNEJ

Działalność Cesarskiej Komisji Archeologicznej jest mało znana nie tylko w Polsce, ale też w Rosji. Czasami można przeczytać, iż w Królestwie Kongresowym, jak i w Rosji, nie było państwowej służby konserwatorskiej[1]. Dla tego okresu, podobnie jak i dziś, brak efektywnej ochrony zabytków nie oznaczał braku państwowej służby konserwatorskiej. Taką służbą w Rosji i w zaborze rosyjskim na ziemiach Polski była CKA, która została powołana w Petersburgu w 1859 roku. Komisja ta miała zajmować się wykopaliskami archeologicznymi i opracowywaniem zabytków historycznych, od samego początku była też zaangażowana w ochronę dziedzictwa kulturowego. W 1889 roku CKA otrzymała prawo do kontrolowania konserwacji zabytków architektury i fresków w Imperium Rosyjskim, jak też i w Królestwie Polskim. W 1919 roku Komisja została przekształcona w Akademię Historii Kultury Materialnej, która zapoczątkowała instytuty archeologiczne we współczesnej Rosji.

W czasach Związku Radzieckiego został opublikowany zaledwie jeden artykuł na temat historii tej organizacji, w którym historia CKA rozpatrywana była bardzo sceptycznie, jak i cała „przeszłość carska"[2]. Dopiero w 2009 roku ukazała się fundamentalna praca zbiorowa, która zawierała w całości obiektywną ocenę działalności Komisji[3]. Jednakże do dziś sprzecznym ocenom sprzyja brak szczegółowych badań poświęconych CKA. W polskiej historiografii Komisja czasem przedstawiana była jako „organ represyjny" Imperium Rosyjskiego[4]. Uczeni polscy, którzy w XIX–XX wieku prowadzili badania na terytorium rosyjskim[5], woleli współpracować z Moskiewskim Towarzystwem Archeologicznym[6], które uważali za bardziej demokratyczne. W pracach z zakresu historii konserwacji architektury podkreśla się, że „Komisja zajmująca się niektórymi przedsięwzięciami konserwatorskimi [...], interesowała się głównie zabytkami kultury bizantyńskiej, mniejszą uwagę zwracając na historyczne budowle z terenu Królestwa Polskiego, należące do wytworów kultury zachodnioeuropejskiej"[7]. Doceniono jedynie znaczenie Komisji w restauracji zamku w Czersku[8]. Dopiero niedawno pojawiły się w nauce polskiej prace poświęcone w całości ocenie działalności Komisji w Imperium Rosyjskim[9], chociaż praktycznie nie dotyczą one znaczenia Komisji w ochronie zabytków architektonicznych na ziemiach Rzeczypospolitej[10].

Badacze polscy wiele zrobili dla właściwego zrozumienia znaczenia CKA w zachowaniu dziedzictwa kulturowego Europy Centralnej i Wschodniej. Trafnie dostrzeżono wady w postępowaniu Komisji, gdzie brakowało systemowości. Część problemów wiązała się ze sprzecznościami w prawie carskim[11], w szczególności funkcje ochrony zabytków duplikowane były przez administrację lokalnych gubernatorów. Komisja nie miała wystarczająco dużo pracowników oraz środków finansowych do skutecznego nadzoru nad jakością renowacji. Najczęściej CKA ingerowała w proces remontu i konserwacji zabytków dopiero, gdy krajowa lub miejscowa władza zwracała się w tej sprawie do kierownictwa Komisji. W niektórych przypadkach osiągnięcia CKA zostały wpisane do aktywności

1 J. Kowalczyk, *Powołanie i działalność Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości z perspektywy siedemdziesięciu lat*, „Ochrona Zabytków" 1978, nr 31/2 (121), s. 99.

2 К.М. Пескарева, Е.А. Рябинин, *Первое государственное учреждение отечественной археологии (к 125-летию создания Археологической комиссии)*, «Советская археология» 1984, nr 4, s. 299–307.

3 *Императорская Археологическая Комиссия (1859–1917). К 150-летию со дня основания. У истоков отечественной археологии и охраны культурного наследия*, red. Е.Н. Носов, А.Е. Мусин, t. 1–2, Санкт Петербург 2009.

4 A. Abramowicz, *Historia archeologii polskiej: XIX i XX ww.*, Warszawa 1991, s. 12, 13, 14–15.

5 M.M. Blombergowa, *Badania archeologiczne Polaków na terytorium Imperium Rosyjskiego w XIX i początku XX wieku*, Łódź 1993.

6 M.M. Blombergowa, *Polscy członkowie rosyjskich towarzystw archeologicznych 1839–1914*, Wrocław 1988.

7 P. Dettloff, *Działalność konserwatorska Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości,* [w:] *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2010, s. 127–128.

8 P. Jamski, *Ochrona ruin zamkowych. Przykład Czerska,* [w:] *Polskie dziedzictwo kulturowe ...*, s. 199–212.

9 A. Szczerba, *Rola Carskiej Komisji Archeologicznej w ochronie zabytków archeologicznych na obszarze Imperium Rosyjskiego*, „Analecta. Studia i materiały z dziejów nauki" 2010, R. XIX, z. 1–2, s. 7–21.

10 A. Szczerba, *Problem ochrony zabytków archeologicznych na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej pod panowaniem rosyjskim*, Monografie Instytutu Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego, vol. 9, Łódź 2012.

11 A. Szczerba, *Prawno administracyjna ochrona zabytków w Królestwie Polskim*, „Analecta. Studia i materiały z dziejów nauki" 2012, R. XX, z. 1, s. 1–17.

politycznej Imperium w poszukiwaniu „korzeni rosyjskich" na ziemiach Rzeczypospolitej.

Niemniej jednak wiele prac na temat historii CKA posiada jedną cechę. Opierają się one na drukowanych wydaniach Komisji – „Raportach" (1859–1918) i „Wiadomościach" (1901–1918) i nie biorą pod uwagę archiwum fotograficznego CKA, przechowywanego obecnie w Instytucie Historii Kultury Materialnej Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu oraz bogatych materiałów rękopiśmiennych. W publikacjach CKA nie zostały zawarte ważne szczegóły, dotyczące zarówno sposobów na ocalenie zabytków kultury polskiej, jak i unikatowych informacji na ich temat. Odnosi się to również do historii monasteru supraskiego. Mimo odbudowania z ruin cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy w latach 1983–1998[12] i przeprowadzonych w 1964, 2012 i 2014 roku kilku restauracji ocalałych fresków[13], dopiero w latach 2011–2012 archiwaliami zainteresowali się badacze polscy, w szczególności profesor Politechniki Białostockiej dr hab. Jerzy Uścinowicz i dr Piotr Jamski z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

Trudno powiedzieć, na ile informacja ta była wykorzystywana w prowadzeniu prac konserwatorskich[14]. Znacznie częściej wykorzystywano ją do badań naukowych. Przy rekonstrukcji programu ikonograficznego malowideł z cerkwi Zwiastowania użyto zdjęć, otrzymanych na początku lat 90. XX wieku z archiwum *ИИМК*[15]. Odegrały one ważną rolę w poznaniu ikonografii Akatystu Najświętszej Bogurodzicy w polichromii supraskiej[16]. Nawet wstępna znajomość materiałów archiwalnych CKA, dotyczących Supraśla, pozwala stwierdzić, że zawierają one rzadkie wiadomości o architektonicznych i stylistycznych właściwościach zabytku. Dzisiaj archiwum CKA można nazwać „zapomnianym skarbcem polskiej kultury".

Włączenie do obiegu naukowego materiałów z archiwum CKA dotyczących historii cerkwi supraskiej staje się jeszcze bardziej istotne po niedawnej publikacji anonimowej kolekcji fotografii klasztoru pochodzącej ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN w Warszawie[17]. Zespół ten Aleksander Siemaszko i Józef Maroszek[18] powiązali z postacią polskiego archeologa Józefa Jodkowskiego (1890–1950). Niestety, działalność CKA w badaniach i pracach nad ochroną cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy w Supraślu, w latach 1907–1910, w żaden sposób nie znajduje odzwierciedlenia na stronach tego wydawnictwa. Zaszczyt ratowania świątyni przypisuje się Cesarskiemu Moskiewskiemu Towarzystwu Archeologicznemu. W zamieszczonych w publikacji tekstach przebija się narracja mówiąca o tym, iż zaraz po śmierci *miłośnika starożytności* archimandryty Mikołaja (Dałmatowa) w 1906 roku nowe władze klasztoru rozpoczęły starania zmierzające do zdemontowania unickiego ikonostasu, z czym wiązał się duży remont. Tylko zdecydowany protest Moskiewskiego Towarzystwa, w gestii którego rzekomo według ustawodawstwa cesarskiego leżała rozstrzygająca opinia w kwestiach remontu i renowacji zabytków architektury, a także telefoniczna interwencja prezes Towarzystwa – Praskowii Uwarowej, sympatyzującej z Polską i Polakami, do Świętego Synodu w Sankt Petersburgu w 1910 roku,

12 A. Tokajuk, *Architektura monasteru Supraskiego jako wyraz tożsamości czasu i przestrzeni. Problemy odbudowy i rewaloryzacji zespołu*, „Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiow Krajobrazowych" 2007, t. 3, s. 176–188; J. Uścinowicz, *Zabytkowa cerkiew prawosławna Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Supraślu. Uwarunkowania rekonstrukcji*, [w:] *Архитектурное наследие Прибужского региона. Проблемы. Исследования*, red. В. Ф. Морозов, Брест, 2014, s. 155–171; A. Musiuk, *Rekonstrukcja części ołtarzowej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraskiej Ławrze*, „Elpis" [Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku]" 2016, nr 18, s. 171–175.

13 Zob. J. Kadłubowska, M. Koczorowska, M. Kozarzewski, *Konserwacja fresków supraskich.* [w:] *Freski supraskie – relikty XVI-wiecznego malarstwa postbizantyńskiego w kolekcji Muzeum Ikon w Supraślu*, Białystok, 2019, s. 280–347.

14 А.Е. Мусин, *Императорская археологическая комиссия и Польша: материалы по истории церкви Благовещения в Супрасле в архиве Института истории материальной культуры РАН в Санкт-Петербурге*, [w:] *Памятники археологии в исследованиях и фотографиях (памяти Галины Вацлавны Длужневской)*, red. Н. Ю. Смирнов, Санкт-Петербург 2018, s. 240–263.

15 A. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu: rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCLXXIII. Prace z historii sztuki" 1995, z. 21, s. 13–63, ryc. 4–18, 20–23, 26, 29–30, 32–34, 36, 38.

16 N. Kozak, *Akathistos cycle in Supraśl revisited,* [w:] *Series Byzantina: Studies on Byzantine and Postbyzantine Art*, vol. XIV, Warszawa 2016, s. 81–95.

17 *Supraśl 1913. Dokumentacja fotograficzna Józefa Jodkowskiego cerkwi Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie*, red. nauk. P. J. Jamski, M. Zalewski, Warszawa 2016.

18 J. Maroszek, *Józef Jodkowski i jego wizja i realizacja grodzieńskiego Muzeum Narodowego Kresów Polskich*, „Przegląd Wschodni" 2001, t. 7, s. 4, s. 1360–1361; A. Siemaszko, *Malowidła ścienne w cerkwi w Supraślu*, [w:] *Supraśl 1913…*, s. 14, przyp. 10.

zapobiegło demontażowi siedemnastowiecznego ikonostasu. Ważną w tym rolę miała odegrać podróż Józefa Jodkowskiego do Supraśla oraz wykonane przez niego fotografie, cenne dla oceny eksperckiej[19]. Głównym źródłem tej wersji wydarzeń są wspomnienia o Jodkowskim przedstawione przez Aleksandra Śnieżkę (1896–1975)[20].

Jednak dokumenty archiwalne rysują przed nami absolutnie inną historię. Pierwsze materiały na temat monasteru w Supraślu pojawiły się w archiwum Komisji w 1907 roku. Szóstego sierpnia do CKA został wysłany list od przeora monasteru supraskiego biskupa białostockiego Włodzimierza (Tichonickiego, 1873–1959), następnie głowy Egzarchatu Parafii Rosyjskich w Europie Zachodniej w jurysdykcji patriarchy Konstantynopola. W tym liście opisywano nędzny stan świątyni (wykrzywione w stronę południową wieże i kopuła, zwietrzenie muru, szczeliny w południowej i północnej ścianie, zamalowane i cierpiące z powodu wilgoci malowidła, ściany potrzebujące pobielenia wapnem, skomplikowanej konstrukcji zgniłe krokwie i drewniane kręte schody w wieżach narożnych). Przeor skarżył się też na występowanie mnóstwa elementów wystroju liturgicznego, wykonanego pod wpływem Kościoła greckokatolickiego. Biskup sugerował przykryć budynek nowym dachem z racjonalnym rozmieszczeniem rynien i zrobić niezbędny remont. Był zdania, że należy zwrócić się do CKA jako do „najwyższego stróża krajowych zabytków" w Imperium Rosyjskim z prośbą o przysłanie w celu zbadania świątyni specjalistów w dziedzinie architektury i archeologii cerkiewnej, jako że w swoim „wielowyznaniowym i wieloplemiennym kraju" takich ekspertów nie było (ОР НА ИИМК РАН. Л. 1. Д. 106. Л. 1-2об).

Biskup rzeczywiście skarżył się na liturgiczne elementy greckokatolickiego pochodzenia, jednak nie pisał o ich zniszczeniu. Najwyraźniej Włodzimierz rozumiał ich wartość historyczną. Twierdzenie, iż głównym celem remontu w cerkwi było przywrócenie świątyni prawosławnego wystroju i jednocześnie zniszczenie elementów renesansowych, nie ma tak naprawdę potwierdzenia w żadnych dokumentach[21]. Teza ta to „mit historiograficzny", który pojawia się w publikacji Jodkowskiego, gdzie autor pisze, że w 1907 roku przeor klasztoru prosił CKA o pozwolenie na usunięcie greckokatolickiego ikonostasu i zastąpienie go nowym[22].

Kierownictwo CKA dosyć szybko wysłało do Supraśla członka Komisji architekta Piotra Pokryszkina (1870–1922)[23]. Wizytował on sobór w dniach 24–26 sierpnia 1907 roku. Na podstawie tej wizyty Pokryszkin, nie później niż 22 września, napisał notę objaśniającą stan zabytku. Właśnie ona legła u podstaw dyskusji na posiedzeniu Komisji 10 października, dotyczącej restauracji zabytków. Ciekawe, że nota stanowi prawie dosłowną kopię listu biskupa Włodzimierza. Wyjaśnieniem tego nie jest obojętne podejście badacza do zabytku, ale właściwość procedury biurokratycznej.

Na posiedzeniu konserwatorskim Pokryszkin uzupełnił występującą w nocie informację, wspominając o ikonostasie „wspaniałego gdańskiego warsztatu", który, jak wtedy sądził, zbudowany został w latach 30. XVII wieku (w rzeczywistości – między 1635 a 1652 r.)[24], a także o oryginalnej konstrukcji krokwi na poddaszu. Szczególne zainteresowanie na posiedzeniu wzbudziło malarstwo świątynne. Dyrektor Instytutu Inżynierów Obywatelskich architekt Nikołaj Sułtanov (1850–1908) uważał, że świątynia została ozdobiona freskami przez mistrzów południowosłowiańskich lub atoskich, „z wyraźnymi śladami wpływu sztuki włoskiej". Natomiast P. Pokryszkin nie znalazł świadectw odnowy średniowiecznych fresków w stylu włoskim, gdy po raz pierwszy porównał je z malowidłami

19 *Supraśl 1913...*, s. 11, 76, 172, 245, 249, 253.
20 A. Śnieżko, S. Hoppe, *Wspomnienie o Józefie Jodkowskim*, [w:] *Supraśl 1913...*, s. 13–16; por.: A. Śnieżko, *Wydobył z ziemi gród, o którym nikt nie wiedział. Wspomnienie o Józefie Jodkowskim*, red. J. Maroszek, Prace Białostockiego Towarzystwa Naukowego, nr 45, Białystok 2000.
21 А.Е. Мусин, *Императорская археологическая комиссия и Польша...* s. 243. Por.: R. Kunkel, *Architektura cerkwi w Supraślu*, [w:] *Supraśl 1913...*, s. 177.
22 *И.И.* Иодковский, *Церкви приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси*, „Древности. Труды в археологическом обществе", т. 6, red. И.П. Машков, Москва 1915, s. 263.
23 М.В. Медведева, *Петр Петрович Покрышкин и проблемы охраны памятников (по материалам архивов ИИМК РАН)*, „Археологические Вести" 2004, nr 11, s. 379–387.
24 J. Tomalska, *Ikonostas cerkwi w Supraślu*, [w:] *Supraśl 1913...*, s. 211–224.

cerkwi serbskich, w architekturze których był specjalistą[25]. Podczas gdy N. Sułtanov uważał, że należy zdjąć drewniane panele, zakrywające freski w dolnej części ścian, to architekt Zarządu Gospodarczego Najświętszego Synodu Michał Preobrażeński (1854–1930) proponował je zostawić, wyposażając w otwierane skrzydła. W rezultacie CKA nakazała władzom cerkiewnym przeprowadzić natychmiastowy remont. Jednakże zamiana wystroju świątyni, wykonanego w duchu kultury unickiej, na równoważne artystycznie prawosławne elementy, nie została przeprowadzona[26], co ocaliło ikonostas barokowy od rychłego zniszczenia. Zachowanie starego ikonostasu wynikało przede wszystkim z zasadniczej kompatybilności sztuki barokowej z liturgią prawosławną[27], a także z kwestiami finansowymi, gdyż ewentualna zmiana wystroju kościoła była bardzo kosztowna. Ponadto, wiązałoby się to z koniecznością przeprowadzenia badań naukowych nad wyposażeniem cerkwi (ikonostas, a także inne obiekty barokowe i renesansowe były traktowane przez CKA jako cenne zabytki kultury chrześcijańskiej). Ocaliło to zabytkową przegrodę ołtarzową przed zniszczeniem.

Według ustawodawstwa carskiego to właśnie petersburska Komisja, a nie Towarzystwo Moskiewskie, wystąpiło w obronie ikonostasu. Przy czym częściowe zdejmowanie drewnianej tablatury w południowej części cerkwi było podyktowane potrzebą zachowania i zabezpieczenia fresków, a nie świadomym dążeniem do zniszczenia dzieł kultury greckokatolickiej. Zapoznanie się z dokumentami Towarzystwa Moskiewskiego, a w szczególnie z protokołami z obrad Komisji do zachowania zabytków przeszłości i jej sprawozdaniami za lata 1907–1912, prowadzi nas do wniosku, że Towarzystwo nie zajmowało się w tym czasie kwestiami historii monasteru w Supraślu, ani jego zabezpieczeniem, czy też renowacją[28].

Drugiego listopada CKA wysłała do biskupa Włodzimierza list podpisany przez zastępcę przewodniczącego Komisji Wasilija Łatyszewa (1855–1921). Oznajmiono w nim, że ze strony Komisji nie ma przeszkód co do remontu dachu i krokwi, uszczelniania szczelin oraz naprawy najniższych części, ale pod warunkiem zachowania istniejących form architektonicznych świątyni i nadzoru ze strony specjalistów-techników. Likwidacji elementów kultury katolickiej zabroniono nie tylko ze względu na duże koszty finansowe, ale także z uwagi na konieczność szczegółowych badań świątyni. Następne badania cerkwi powierzono P. Pokryszkinowi. CKA odpowiedzialność za remont nałożyła na władze cerkiewne, zachowując sobie prawo do jego kontroli.

Tymczasem już 3 listopada do CKA przyszedł list od członka Komisji wielkiego znawcy malarstwa wschodniochrześcijańskiego Mikołaja Pokrowskiego (1848–1917), profesora Sankt Petersburskiej Akademii Duchownej i dyrektora Instytutu Archeologicznego, który nie był obecny na posiedzeniu. On zdecydowanie nie zgodził się ze zdaniem Mikołaja Sułtanova o wpływie włoskim na malarstwo freskowe monasteru supraskiego. Pokrowski wspomniał o tym, że na VII zjeździe archeologicznym w Jarosławiu w 1887 r. Wasilij Griaznow (ok. 1840–1909), architekt z Wilna, wygłosił referat „O dawnych cerkwiach północno-zachodniego kraju"[29], w którym zaprezentował kopię kolorowego obrazu Wniebowstąpienia Pańskiego z cerkwi Zwiastowania. Ten rysunek świadczył o wykonaniu fresków w tradycji bizantyńskiej, przedstawio-

25 П. Покрышкин, *Православная церковная архитектура XII–XVIII стол. в нынешнем Сербском королевстве*, Санкт-Петербург 1906.

26 *Протоколы реставрационных заседаний Императорской археологической комиссии. Заседание 10 октября: V. Гродненской губернии, Белостокского уезда, м. Супрасль, Благовещенский храм Супрасльского монастыря (построен в 1503–1510 гг., роспись 1557 г.)*, „Известия Императорской археологической комиссии" 1908, вып. 26, Вопросы реставрации, вып. 1, s. 25–27.

27 А.Е. *Мусин, Богословие образа и эволюция стиля. К вопросу о догматической и канонической оценке церковного искусства XVIII–XIX вв.*, „Искусствознание" 2002, nr 2, s. 279–302; A. Musin, *Theology of the Image and the Evolution of Style. The Dogmatic and Canocial Evaluation of Russian Ecclesiastical Art of the Synodal Period*, „Iconofile" 2005, nr 7, s. 5–25.

28 *Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском археологическом обществе*, ред. И.П. Машков, т. 3, Москва 1909, s. 3, 394; *Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском археологическом обществе*, ред. И.П. Машков, т. 4, Москва 1912, s. 8, 287; *Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском археологическом обществе*, ред. И.П. Машков, т. 5, Москва 1914, s. 5.

29 *Протоколы [VII Археологического съезда в Ярославе]*, [w:] *Труды VII Археологического съезда в Ярославе. 1887 г., ред.* П.С. Уварова, т. 3, Москва 1892, s. 1–113, tu s. 78–79.

nych „w ruskiej realizacji" „bez jakichkolwiek śladów włoskich". Ciekawe, że protokoły w 1887 roku prowadził sam Mikołaj Sułtanov[30]. Ostatecznie Pokrowski wezwał CKA do zajęcia się zagadnieniami dotyczącymi fresków z naciskiem na podjęcie środków w celu ich ochrony, kontynuacji badań szczegółowych, po czym realizacji prawidłowej restauracji malowideł. Planował osobiście wziąć udział w tych pracach, ale nie był w stanie tego dokonać.

Pośród oficjalnych dokumentów Komisji nie zachowała się informacja na temat prac remontowych. Wiosną 1908 roku członek CKA archeolog Aleksander Spicyn (1858–1931) zwrócił się do ikonopisarza Wasilija Gurianowa (1867–1920) z propozycją oczyszczenia fresków cerkwi Zwiastowania. Początkowo artysta zgodził się na przyjazd do Supraśla 24 maja. Jednak, obawiając się podróżowania, wg własnego określenia, do „kraju polsko-żydowskiego", nalegał na podróż koleją. Uznawszy, że będzie musiał przejechać konno 14 kilometrów z Białegostoku do Supraśla, zrezygnował z tego zadania już 19 maja.

Po rezygnacji Gurianowa, CKA zamierzała polecić władzom cerkiewnym wykonanie renowacji fresków przez znanego ikonopisarza i restauratora Grigorija Czirikowa (1882–1936), ale los negocjacji jest nam nieznany. Widocznie Komisja nie zdołała sprowadzić tego utalentowanego restauratora do pracy w Supraślu. W rezultacie w 1910 i w 1913 roku odnowę malowideł przeprowadził Fiodor Bodaliew, artysta z Sankt Petersburga. Została ona źle oceniona przez społeczeństwo i specjalistów[31]. Nie posiadamy żadnych informacji na temat zaangażowania CKA w wyborze jego kandydatury, chociaż w archiwum jest informacja, która niestety wskazuje na to, że pozycja Komisji uprawomocniła wykonaną przez Bodaliewa „poprawę".

Te dodatkowe informacje o monasterze supraskim związane są z prywatnym archiwum Pokryszkina. Z pewnością odwiedził on Podlasie przynajmniej trzy razy – w latach 1907, 1908 i 1910. Po zwiedzeniu monasteru w październiku 1910 roku zrobił notatkę, w której skrytykował artystę tylko za detale: „O pracy Bodaliewa. Odnowa polichromii przy relikwiach św. młodzienca Gabriela. Ogólne wrażenie nie jest złe, twarze poprawione są starannie, ale «doliczka»[32] – bardzo niedbale, w szczególności draperie w panelu poprawione są pośpiesznie, kolorem czerwonym po czarnych horyzontalnych konturach. Chociaż, to wszystko może być usunięte (farba olejna). W zarysie napisy nie odpowiadają dawnym, ale ogólnie z daleka, co potwierdził fotografią, nie wyglądają źle, są barwne" (ОР НА ИИМК РАН. Ф. 21. Д. 542. Л. 9). Podobnie, w swoim artykule P. Pokryszkin odniósł się krytycznie do prowadzonych prac, które jego zdaniem były niedbałe i niewłaściwe pod względem konturów i gammy kolorystycznej. Uważał nawet, że wykonane na nowo malowidła powinny zostać usunięte ze ścian[33].

Ponownie Pokryszkin odwiedził monaster w dniach 18–26 czerwca 1908 roku. Ta wizyta przyniosła najważniejsze rezultaty w przeprowadzonych przez niego badaniach cerkwi, którą stale nazywa „kościołem". Z pewnością właśnie w tym czasie wykonana została większość fotografii świątyni Zwiastowania i jej fresków, a nie w 1907 roku, jak stwierdzono w spisach archiwalnych ИИМК, sporządzonych w latach 50. XX wieku, i nie w roku 1909, jak wzmiankowano w publikacji Pokryszkina, i jak uważał A. Siemaszko. Obecnie fotografie prezentowane są w archiwum zarówno w formie odbitek, jak i szklanych oraz celuloidowych negatywów (zobacz załącznik do tego artykułu). Właśnie wtedy identyfikował wyobrażenia malowideł cerkiewnych, także w kopule. W wyniku prac Pokryszkina powstał jego artykuł poświęcony cerkwi Zwiastowania[34]. W archiwum CKA znajdują się też inne zdjęcia wykonane w Supraślu. Na prośbę Komisji naczelnik monasteru archimandryta Abrahamiusz (Diernow, 1874–1939) w latach 1907–1908 przysłał do Sankt Peterburga zdjęcia ikonostasu[35]

30 Н.В. Султанов, *Художественный Отдел VII археологического съезда в Ярославе: отчет*, Санкт-Петербург 1887, s. 10.
31 *И.И.* Иодковский, *Церкви приспособленные к обороне…*, s. 267.

32 *Doliczka*, *dolicznoe pismo* (ros.) – warstwa malarska ikony obejmująca tło, stroje, krajobraz – bez części cielistych, czyli karnacji i rąk, często przykrywana okładem metalowym.
33 П.П. Покрышкин, *Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре, [w:] Сборник археологических статей, поднесенный графу А.А. Бобринскому в день 25-летия председательства его в Императорской Археологической комиссии (01.02.1886– 01.02.1911)*, Санкт-Петербург 1911, s. 232.
34 П.П. Покрышкин, *Благовещенская церковь...*, s. 222–237.
35 Zob. П.П. Покрышкин, *Благовещенская церковь...*, rys. 26.

i krzyża drewnianego z relikwią Krzyża Pańskiego, jednak fotografia supraskiej ikony Matki Bożej, którą CKA prosiła przysłać do Petersburga, nie została wysłana.

W swoim artykule Pokryszkin wykorzystał zarówno wszelkie pozycje bibliograficzne na temat historii monasteru, jak i własne notatki prowadzone w formie dziennika[36]. Jednak pośród uwag Pokryszkina znaleźć można jeszcze unikalną informację, odnoszącą do 1908 roku. Dotyczy ona odkrycia malowideł znajdujących się za drewnianym panelem na północnej ścianie cerkwi, gdzie znajdowała się wtórnie wykonana nisza psująca malowidła, ale też odsłaniająca kamienie z szesnastowiecznego cokołu świątyni[37].

Pokryszkin wykonał szkice i pomiary dziś utraconych elementów wnętrza cerkwi i pomieszczeń: podstawy kopuły z żagielkami, ornamentu drzwi zachodnich, budynku monasterskiego, schowka nad ołtarzem, rysunek techniczny przekroju północno-wschodniej osi jednego z okien świątyni i przekrój północnego podtrzymującego łuku z uwagami ikonograficznymi. Naszkicował przekrój oraz plan kopuły środkowej z wymiarami i uwagami, że koniecznie trzeba zrobić tutaj otwory, które nie pozwalałyby przenikać wodzie deszczowej, a także plan krypty. Przy czym specjalnie zaznaczył – „mierzyliśmy metrami", w odróżnieniu od arszynów i sążni, które stosowane były w Imperium Rosyjskim. Pośród jego prac zachował się szkic przekroju podstawy kopuły z wysokością i szerokością każdego rejestru ikonograficznego: pas dolny ornamentu osiągał 2,425 m od podstawy kopuły przy szerokości 46 cm. Górny zarys przedstawień proroków występowało na wysokości 3,52 m przy szerokości rejestru 1,095 m. Drugi pas ornamentalny osiągał wysokość 3,92 m przy szerokości 40 cm. Rejestr anielski nie został zmierzony. Szczegółowe pomiary były podstawą opublikowanych planów fasady północnej i przekroju cerkwi Zwiastowania[38].

Niektóre rysunki Pokryszkina związane są z ikonografią fresków. Wykonał szkic obrazu Chrystusa w mandorli w scenie objawienia Marii Magdalenie na zachodniej ścianie cerkwi („od wejścia do kaplicy z południa Chrystus w blasku, u jego nóg dwie kobiety"). Aleksandrowi Siemaszce udało się znaleźć w polskich zbiorach fotografię tej sceny, wykonaną przed 1936 rokiem[39].

W zbiorach archiwum, pośród licznych papierów, ocalał adresowany do P. Pokryszkina list Józefa Jodkowskiego (1890–1950) z 8 maja 1912 roku, któremu Moskiewskie Towarzystwo Archeologiczne, dawny oponent CKA, zleciło badanie cerkwi obronnych na Litwie, Białorusi i w Polsce. J. Jodkowski zwracał się z prośbą do CKA o udostępnienie rysunków technicznych i zdjęć potrzebnych do pracy, jednak wszystko wskazuje na to, że ich nie otrzymał[40]. Z pewnością Pokryszkin oficjalnie nie przekazał Komisji otrzymanego listu.

Możliwe, że reakcja Pokryszkina wynikała z zadawnionej rywalizacji, jaka panowała między CKA i Towarzystwom Moskiewskim, co skłonił go do odmowy i nieudostępnienia Jodkowskiemu dokumentacji. Jednocześnie brak jest wzmianek o tym, że absolwent Moskiewskiego Instytutu Archeologicznego J. Jodkowski podjął stałą współpracę z CKA, stając się z czasem jej korespondentem na terenach guberni grodzieńskiej, wileńskiej i mińskiej, oraz że w 1910 roku odwiedził klasztor z pisemną delegacją CKA w celu oceny wartości historycznej i artystycznej ikonostasu[41]. Mimo wszystko, badania J. Jodkowskiego zawierają słuszne uwagi krytyczne odnoszące się do poglądów Pokryszkina na architekturę cerkwi Zwiastowania Bogarodzicy[42].

Tak więc, materiały archiwalne CKA stanowią cenne źródło badawcze w pracach naukowych odnoszących się do form architektonicznych świątyni i jej unikatowych fresków, a ich przegląd pokazuje, że Komisja i jej członkowie odegrali niejednoznaczną rolę w restauracji fresków. Jednak nie można zaprzeczyć, że umocnione w ustawodawstwie prawo CKA ze-

36 Porównaj wstępne zapisy i opisy fresków w dziele archiwum (РО НА ИИМК РАН. Ф. 21. Д. 540. Л. 1–3; Д. 542 Л. 1–8, 19–21 32–35) i w publikacji: П.П. Покрышкин, *Благовещенская церковь...*, s. 232–237.
37 РО НА ИИМК РАН. Ф. 21. Д. 542. Л. 23.
38 П.П. Покрышкин, *Благовещенская церковь...*, rys. 2–4.
39 A. Siemaszko, Malowidła ścienne…, rys. 27.
40 *И.И. Иодковский, Церкви приспособленные к обороне...*, rys. 45–52, листы XXII–XXIX.
41 Por.: P. Jamski, *Dokumentacja fotograficzna Józefa Jodkowskiego w Supraślu* [w:] *Supraśl...*, s. 73–74, 75.
42 И.Иодковский, *Церкви приспособленные к обороне...*, s. 258.

zwalające lub zakazujące wykonywania prac konserwatorskich odegrało rolę czynnika wstrzymującego samowolnie prowadzonych remontów w zabytkowych budynkach, co sprzyjało ich ocaleniu. Przestrzeganie zaleceń Komisji doprowadziło do zachowania dziedzictwa kulturowego Polski.

Było to zrozumiałe dla przedstawicieli polskiej sztuki i nauki. Feliks Kopera (1871–1952), dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, chcąc ocalić przed przebudową romańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Wysocicach (pocz. XIII wieku, województwo małopolskie)[43], do której dążył miejscowy biskup, zwrócił się w tej sprawie do przewodniczącego CKA Aleksieja Bobrinskiego (1852–1927)[44]. Jednak prawie w tym samym czasie inny romański kościół pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Starej Zagości (gmina Pińczów, powiat pińczowski, województwo świętokrzyskie) został radykalnie przebudowany w latach 1900–1901[45], z tym, że CKA o tym remoncie nikt nie poinformował. Komisja mogła odegrać swoją pozytywną rolę w restauracji kościoła św. Jakuba w Sandomierzu. W 1907 r. pozwoliła ona przeprowadzić minimalny remont, zabraniając usuwać zewnętrzny tynk w razie przyszłej restauracji znajdującej się tutaj polichromii i sprawowała nadzór nad pracami Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie[46]. Nie zważając na to architekt Jarosław Wojciechowski (1874–1942) zrealizował radykalną „gotyzację" kościoła i oczyścił ściany, doprowadzając do zniszczenia malowideł. Takie postępowanie zostało negatywnie ocenione przez polską naukę[47].

To nie jedyne przykłady działalności Komisji w Polsce. Komisja zamierzała uratować od rozbiórki w 1907 r. drewniany kościół pw. Trójcy Świętej i św. Marcina (1716–1723) w Myszyńcu, a także kamienną dzwonnicę z elementami późnego gotyku, w przypadku kościoła – bezskutecznie[48]. Jest znany wkład Komisji do badań obiektów dziedzictwa kulturowego Rzeczypospolitej w Galicji i na Wołyniu[49]. Dzisiaj prowadzona jest dyskusja na temat charakteru prac konserwatorskich w kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie w latach 1902–1914 pod nadzorem Komisji[50], które kiedyś zostały ocenione „jak odsłonięto malowidła na znacznej powierzchni prezbiterium, pracując szybko [...] i bez należytej pieczołowitości ani odpowiednich zabiegów konserwatorskich"[51]. Ta polemika jest częścią szerszej wymiany zdań o „trudnych momentach" wspólnej historii Polski i Rosji, do której należy podejść na nowo[52]. Oczywiście, nie należy przeceniać roli CKA w dziele ochrony zabytków kultury polskiej. Znacznie efektywniejsze były działania Cesarsko-Królewskiej Centralnej Komisji do Badania i Ochrony Zabytków Artystycznych i Historycznych z siedzibą w Wiedniu, doświadczenie której było podstawą praktyki ochrony dziedzictwa kulturowego II Rzeczypospolitej[53]. Jednak w niektórych przypadkach zasługi CKA dla pol-

43 Z. Świechowski, *Katalog architektury romańskiej w Polsce*, Warszawa 2000, s. 309–311.
44 РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. 1904. Д. 25.
45 Tamże, s. 311–312.
46 Отчет *Императорской археологической комиссии за 1907 г. А.А. Бобринский (ред.), Санкт-Петербург 1910*, s. 129; *Протоколы реставрационных заседаний Императорской археологической комиссии*, „Известия Императорской археологической комиссии" 1908, вып. 26, Вопросы реставрации, вып. 1, s. 34–36; РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. 1907. Д. 51.
47 J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 232; por.: P. Dettloff, *Restauracja kościoła św. Jakuba w Sandomierzu*, [w:] *Polskie dziedzictwo kulturowe...*, s. 189–197, gdzie nic nie mówi się na temat starań CKA o ochronę polichromii starej świątyni.
48 A. Musin, *Osiemnastowieczny kościół drewniany Świętej Trójcy w Myszyńcu: ostatnia nadzieja*, [w:] *Fines testis temporum. Studia ofiarowane Profesor Elżbiecie Kowalczyk-Heyman w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. M. Dzik, G. Śnieżko, Rzeszów 2017, s. 149-174.
49 А. Мусин, *Колокол святого Юра 6849 года: между Львовом, Плоцком, Петербургом и Теребовлей*, "Княжа доба: історія і культура" 2017, nr 11, s. 95–119; А. Мусин, *Зимненская икона Божией Матери, ее первоначальный убор и украшения из коралла в европейской религиозной культуре*, [w:] *Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2011, 2012*, ред. В. Александрович, Львів 2018, s. 55–104.
50 H. Bilewicz, *Między Krakowem a Petersburgiem. Casus bizantyńsko-ruskich malowideł lubelskich w pierwszych dekadach XX wieku*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24–26 kwietnia 1997 roku*, red. B. Paprocka, J.A. Sil, Lublin 1999, s. 175–207; В.М. Белковская, *Архитектор П. Покрышкин и его исследования Люблинского тюремного замка*, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej*, t. III, 2015, *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych za granicą i na emigracji politycznej 1815–1990*, red. J. Malinowski, I. Gavrash, D. Ziarkowski, Warszawa – Toruń 2015, s. 121–128.
51 A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy Zamku Lubelskiego*, Lublin 2000, s. 18.
52 J. Kienewicz, *Inni czy obcy? (głos w debacie „Pytania o stosunki polsko-rosyjskie")*, „Arcana" 2005, nr 4–5, s. 71–76; *Białe plamy – czarne plamy: sprawy trudne w relacjach polsko-rosyjskich 1918–2008*, red. A.D. Rotfeld, A.W. Torkunow, Polsko-Rosyjska Grupa do Spraw Trudnych, Warszawa 2010.
53 P. Dettloff, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach*

skiej kultury są oczywiste, a jej archiwum dziś może służyć jako źródło do badań dziejów restauracji polskiego dziedzictwa kulturowego.

Na zakończenie chciałbym podziękować Dyrekcji Muzeum Podlaskiego w Białymstoku i jego oddziałowi – Muzeum Ikon w Supraślu za zaproszenie do uczestnictwa w tym katalogu, a także Międzynarodowemu Centrum Kultury w Krakowie za wsparcie mego projektu badawczego „Zapomniany skarbiec polskiej kultury: Archiwum Cesarskiej Komisji Archeologicznej w Petersburgu (1859–1917) i jego znaczenie dla dziedzictwa kulturowego Polski". Ponadto pragnę również podziękować dr hab. Mirosławowi Krukowi i dr Piotrowi Grotowskiemu za uwagi krytyczne do mojego artykułu.

Dyrekcja Muzeum Podlaskiego w Białymstoku
wraz z Muzeum Ikon w Supraślu składają podziękowania
Dyrekcji Instytutu Historii Kultury Materialnej
w Petersburgu oraz Panu dr. hab. Aleksandrowi Musinowi
za współpracę przy opracowaniu publikacji, w której
ukazują się nieznane dotąd fotografie oraz rysunki
związane z historią monasteru Supraskiego
Zwiastowania NMP w Supraślu.

1918–1939. Teoria i praktyka, Kraków 2006.

ZBIÓR FOTOGRAFII MONASTERU ZWIASTOWANIA BOGARODZICY W SUPRAŚLU W NAUKOWYM ARCHIWUM INSTYTUTU HISTORII KULTURY MATERIALNEJ ROSYJSKIEJ AKADEMII NAUK W SANKT PETERSBURGU

Lp.	Opis zdjęcia	Numer negatywu ФО НА ИИМК	Numer odbitki ФО НА ИИМК РАН	Numer inwentarzowy ФО НА ИИМК РАН
1.	Fragmenty dekoracji snycerskiej przechowywanej na poddaszu cerkwi Zwiastowania, 1908(?)	II 30045	O. 315/90	9332
2.	Brama-dzwonnica monasteru, 1908(?)	I 21464	O. 315/91	9333
3.	Zabudowania monasterskie, 1908(?)	II 30056	O.315/92	9344
4.	Widok ogólny cerkwi, 1908(?)	II 30052	O.315/ 93	9340
5.	Widok ogólny cerkwi, 1908(?)	II 30046	O. 315/94	9334
6.	Święci biskupi Babylas i Cyryl, malowidła w medalionach na ścianie północnej tamburu, 1908(?)	II 30051	O.315/ 95	9339
7.	Święci Eulogiusz i Basiliskus, malowidła na ścianie północnej tamburu, dolny pas, 1908(?)	II 30049	O.315/96	9337
8.	Widok ogólny cerkwi i okolicznych zabudowań, 1908(?)	II 30057	O. 324/498	9345
9.	Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy południowej z niszą, w której złożone są relikwie św. Gabriela Zabłudowskiego (konserwacja Bodaliewa), P. Pokryszkin, 1910	II 31236, II 31237	O.324/499 = РО НА ИИМК РАН, Ф. 1.1907 г. Д. 106. Л. 3	11457, 11458
10.	Malowidła w kopule (Zbawiciel i serafimy), P. Pokryszkin, 1910	II 30054	O. 324/500	9342
11.	Święci biskupi Antymiusz i Aristion, malowidła w medalionach na ścianie północno-wschodniej tamburu, 1908(?)	II 30050	O. 324/501	9338
12.	Prace remontowe w górnej części wieży, 1908(?)	II 30042	O. 324/502	9329
13.	Poddasze w trakcie prac remontowych, 1908(?)	II 30043	O. 324/503	9330
14.	Poddasze w trakcie prac remontowych, 1908(?)	II 30048	O. 324/504	9336
15.	Poddasze w trakcie prac remontowych, 1908(?)	II 30053	O. 324/505	9341
16.	Widok ogólny z południowego wschodu 1908(?)	II 30047	O. 324/506	9335
17.	Widok na kopuły zza ogrodzenia monasteru, 1908(?)	II 30055	O. 324/507	9343
18.	Malowidła z wizerunkami świętych po zdjęciu paneli i częściowym usunięciu pobiały, 1908	II 29603 = II 29615	O. 371/258 = O. 385/34	8876, 8888
19.	Fragment malowidła z wizerunkami świętych po zdjęciu paneli i częściowym usunięciu pobiały, 1908	II 29612	O. 371/259	8885
20.	Fragment malowidła z wizerunkami świętych po zdjęciu paneli i częściowym usunięciu pobiały, 1908	II 29613	O. 371/260	8886
21.	Malowidła po zdjęciu paneli i całkowitym usunięciu pobiały, 1908	II 29610	O. 371/261	8883
22.	Rajskie wrota, 1908(?)	II 29617	O. 371/262	8890
23.	Widok na ambonę i dekoracyjną tabulaturę (XVIII w.), 1908(?)	II 29618	O. 385/16	8891
24.	Widok na chór (XVII w.) i malowidła w tamburze, 1908(?)	II 29605	O. 385/17	8878
25.	Widok na północno-wschodnią część świątyni 1908(?)	II 29620	O. 385/18	8893
26.	Widok na południową część ikonostasu oraz malowidła, 1908(?)	II 29619	O. 385/19	8892
27.	Widok na północno-zachodni narożnik narteksu, 1908(?)	II 29621	O. 385/20	8894
28.	Poddasze cerkwi, 1908(?)	II 29622	O. 385/21	8895
29.	Poddasze cerkwi, 1908(?)	II 29623	O. 385/22	8896

Lp.	Opis zdjęcia	Numer negatywu ФО НА ИИМК	Numer odbitki ФО НА ИИМК РАН	Numer inwentarzowy ФО НА ИИМК РАН
30.	Poddasze cerkwi, 1908(?)	II 29624	O. 385/23	8897
31.	Malowidła w tamburze, 1908(?)	II 29607	O. 385/24	8880
32.	Malowidła w tamburze, strona południowo-wschodnia, 1908(?)	II 29601	O. 385/25	8874
33.	Święci Marek i Mateusz oraz Kondratus i Agatonik, malowidła na ścianie północno-wschodniej tamburu, 1908(?)	II 29609	O. 385/26	8882
34.	Święci Andrzej i Łukasz oraz Bazyli i Terapont, malowidła na ścianie południowo-wschodniej tamburu, 1908(?)	II 29604	O. 385/27	8877
35.	Święci Marek, Justyn oraz Tymoteusz, malowidła na ścianie wschodniej tamburu, pas dolny, 1908(?)	II 29614	O. 385/28	8887
36.	Święci Kondratus i Agatonik, na ścianie północno-wschodniej tamburu, pas dolny, 1908(?)	II 29602	O. 385/29	8875
37.	Święci Piotr, Paweł i Jan Ewangelista oraz Marek, Justyn i Tymoteusz, malowidła na wschodniej ścianie tamburu, 1908(?)	II 29608	O. 385/30	8881
38.	Święci Aristarch i Olimpiusz, malowidła na zachodniej ścianie tamburu, 1908(?)	II 29611	O. 385/31	8884
39.	Aniołowie i prorocy: Mojżesz, Salomon, Dawid, Eliasz, Elizeusz, Jonasz, malowidła na wschodniej ścianie tamburu, 1908(?)	II 29616	O. 385/32	8889
40.	Aniołowie i prorocy: Aggeusz, Henoch, Sofoniasz, Michaesz, Jakub, malowidła na zachodniej ścianie tamburu, 1908(?)	II 29606	O. 385/33	8879
41.	Widok ogólny cerkwi z północnego zachodu (fot. z litografii Perli 42.1867), I.F. Czistiakow, 1910	III 11633	O. 424/216, O. 427/7	11471
42.	Otwór strzelniczy w wieży, 1908(?)	II 30044	O. 582/90	9331
43.	Widok ogólny cerkwi z północnego wschodu, 1908(?)	II 28264		7522
44.	Widok ogólny cerkwi z południowego wschodu, 1908(?)	II 28265	O. 667/1	7523
45.	Widok ogólny cerkwi z północnego zachodu, 1908(?)	II 28266	O. 667/2	7524
46.	Widok ogólny cerkwi z zachodu, 1908(?)	II 28267	O. 667/3	7525
47.	Widok ogólny cerkwi ze wschodu, 1908(?)	II 28268	O. 667/4	7526
48.	Widok ogólny cerkwi ze wschodu, 1908(?)	II 28269	O. 667/5	7527
49.	Widok ogólny cerkwi z północnego wschodu, 1908(?)	II 28270	O. 667/6	7528
50.	Widok na północną fasadę, 1908(?)	II 28271	O. 667/7	7529
51.	Wschodnia część północnej fasady, 1908(?)	II 28272	O. 667/8	7530
52.	Widok ogólny cerkwi z północnego zachodu, 1908(?)	II 28273	O. 667/9	7531
53.	Widok ogólny cerkwi ze wchodu, 1908(?)	II 28274	O. 667/10	7532
54.	Widok ogólny cerkwi z północnego wchodu, 1908(?)	II 28275	O. 667/11	7533
55.	Widok ogólny cerkwi z północnego wchodu, 1908(?)	II 28276	O. 667/12	7534
56.	Absyda ołtarzowa z północnego wschodu, 1908(?)	II 28277	O. 667/13	7535
57.	Widok na chór (XVII w.) i zachodnią część sklepienia cerkwi, 1908(?)	II 28278	O. 667/14	7536
58.	Fragment filaru północnego z widokiem na łuk przyporowy z wizerunkami świętych: Thallusa, Samsona, Eufrozjusza, 1908(?)	II 28279	O. 667/15	7537
59.	Malowidła na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej (część zachodnia) i gurtach sklepiennych cerkwi, 1908(?)	II 28280	O. 667/16	7538

Lp.	Opis zdjęcia	Numer negatywu ФО НА ИИМК	Numer odbitki ФО НА ИИМК РАН	Numer inwentarzowy ФО НА ИИМК РАН
60.	Malowidła na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej (część północna), na gurtach sklepiennych i sklepieniu nawy północnej, 1908(?)	II 28281	O. 667/17	7539
61.	Malowidła sklepienia nawy północnej oraz północnego gurtu sklepiennego, 1908(?)	II 28282	O.667/18	7540
62.	Malowidła w południowo-wschodniej części cerkwi, 1908(?)	II 28283	O. 667/19	7541
63.	Dekoracja ścian w prezbiterium, 1908(?)	II 28284	O. 667/20	7542
64.	Widok na chór, narteks i przysionek, 1908(?)	II 28285	O. 667/21	7543
65.	Darochranitielnica w prezbiterium, 1908(?)	II 28286	O. 667/22	7544
66.	Ambona (XVIII w.), 1908(?)	II 28287	O. 667/23	7545
67.	Widok na północno-zachodni narożnik nawy bocznej, 1908(?)	II 28288	O. 667/24	7546
68.	Malowidła w tamburze, 1908 r. (?)	II 28289	O. 667/25	7547
69.	Malowidła w północno-wschodniej części cerkwi, fragment ikonostasu, 1908(?)	II 28290	O. 667/26	7548
70.	Malowidła na południowym gurcie sklepiennym, 1908(?)	II 28291	O.667/27	7549
71.	Malowidła w kopule, na żagielkach i gurtach sklepiennych, 1908(?)	II 28770	O. 667/29	7551
72.	Narteks, widok na ikonostas, 1908(?)	II 28771	O. 667/30	7552
73.	Brama-dzwonnica monasteru, widok z zachodu, 1908(?)	II 28772	O. 667/31	7553
74.	Widok na bramę monasteru z północnego wschodu, 1908(?)	II 28773	O. 667/32	7554
75.	Ikonostas (reprodukcja z fot. przesłanej z Supraśla), I.F. Czistiakow, 1908	III 10660	O. 667/33	8775
76.	Srebrny relikwiarz z cząstkami Krzyża Pańskiego (reprodukcja z fot. przesłanej z Supraśla), I.F. Czistiakow, 1908	III 10661	O. 667/33a	8776
77.	Fasada cerkwi Zwiastowania z grupą wiernych, widok z północnego wschodu, 1908(?)	II 28899	O. 667/34	7703
78.	Dolna część elewacji, strona północna, 1908(?)	II 28893	O. 667/34	7697
79.	Fasada cerkwi, 1908(?)	II 28894	O.667/35 [1]	7698
80.	Hełm wieży cerkwi, 1908(?)	II 28896	O.667/35[2]	7700
81.	Widok na górną część ikonostasu, 1908(?)	II 28895	O.667/36[1]	7699
82.	Fragment filaru południowego z wizerunkami świętych i widokiem na wschodni łuk przyporowy z przedstawieniami świętych Pimena i Jana w medalionach, 1908(?)	II 28897	O.667/36[2]	7701
83.	Fragment sceny Wniebowstąpienia, ilustracji oikosu 8 Akatystu, malowidła na ścianie północnej, 1908(?)	II 28892	O. 667/37 [1]	7696
84.	Scena Zesłania Ducha Świętego, ilustracje kontakionu 8 i nieustalonej strofy Akatystu, malowidła na ścianie nawy północnej, 1908(?)	II 28898	O. 667/37 [2]	7702
85.	Monaster supraski, widok ogólny z południowego zachodu, Pietrow, 1864(?)	II 81678	Q. 379/14	190-10534
86.	Przekrój cerkwi Zwiastowania, P. Pokryszkin, zdjęcie z 1971	II 85658	ОР НА ИИМК РАН, Р-I. Арх. 5. Л. 1.	1802/713
87.	Rysunek północnej fasady cerkwi P. Pokryszkin, zdjęcie z 1971	II 85659	ОР НА ИИМК РАН, Р-I. Арх. 5. Л. 3	1802/714
88.	Plan cerkwi Zwiastowania, P. Pokryszkin, przekrój, zdjęcie z 1971	II 85660	ОР НА ИИМК РАН, Р-I. Арх. 5. Л. 2	1802/715



1. Widok ogólny cerkwi z północnego zachodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7524



2. Cerkiew Zwiastowania w monasterze supraskim, widok ogólny od południowego zachodu, fot. artysta Pietrow, 1864(?), reprodukcja zdjęcia – F.I. Czistiakow, 1908, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 190-10534



3. Widok ogólny cerkwi z zachodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7525



4. Widok ogólny cerkwi z północnego zachodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7531



5. Widok na północną fasadę, 1908(?), ФО НА *ИИМК* РАН, nr inw. 7529



6. Widok ogólny cerkwi z północnego wchodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7534



7. Widok ogólny cerkwi z północnego wchodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7533



8. Widok ogólny cerkwi ze wschodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7526



9. Widok ogólny cerkwi ze wchodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7527



10. Brama-dzwonnica monasteru, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9333



11. Widok na dawne zabudowania monasterskie oraz cerkiew Zwiastowania od strony wschodniej, 1908(?),
ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7535



12. Brama-dzwonnica monasteru, widok od strony zachodniej, 1908, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7553



13. Cerkiew Zwiastowania w monasterze supraskim, widok ogólny od południowego zachodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7523



14. Cerkiew Zwiastowania w monasterze supraskim, widok ogolny cerkwi z połnocnego wschodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7528



15. Widok ogólny cerkwi, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9340



16. Widok na bramę monasteru z północnego wschodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7554



17. Widok ogólny z południowego wschodu
1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9335

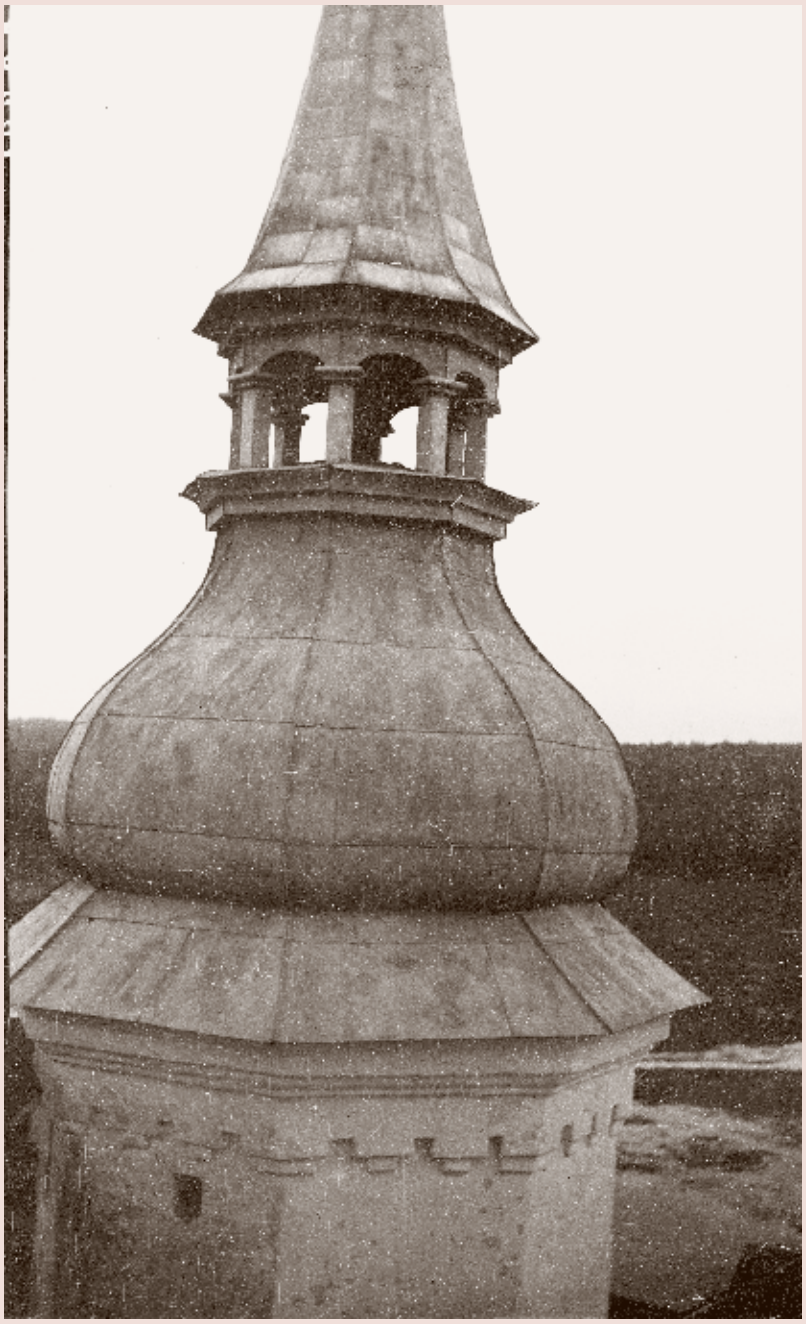




18. Fasada cerkwi, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7698



19. Fasada cerkwi Zwiastowania z grupą wiernych, widok od północnego zachodu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7703





20. Hełm wieży cerkwi Zwiastowania, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7700

21. Poddasze cerkwi Zwiastowania, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8895



22. Poddasze cerkwi Zwiastowania w trakcie prac remontowych, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9341



23. Poddasze cerkwi, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8896



24. Poddasze w trakcie prac remontowych, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9330



25. Otwór strzelniczy w wieży, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9331



26. Fragment filaru północnego z widokiem na łuk przyporowy z przedstawieniami św. Thallusa, św. Samsona i św. Eufrozjusza, 1908(?), ФО НА *ИИМК* РАН, nr inw. 7537



27. Fragment filaru południowego z widokiem na wschodni łuk przyporowy z przedstawieniami świętych Pimena i Jana w medalionach, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7701





28. Malowidła w tamburze cerkwi Zwiastowania, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7547



29. Malowidła w kopule cerkwi Zwiastowania, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7551





30. Malowidła w południowo-wschodniej części cerkwi, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7541

31. Malowidła z wizerunkami świętych po zdjęciu paneli i częściowym usunięciu pobiały, 1908, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8888



32. Fragment malowidła z wizerunkami świętych po zdjęciu paneli i częściowym usunięciu pobiały, 1908, nr inw. 8886



33. Fragment malowidła z wizerunkami świętych po zdjęciu paneli i częściowym usunięciu pobiały, 1908, nr inw. 8885



34. Widok na górną część ikonostasu, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7699





35. Widok na południowy narożnik ikonostasu oraz malowidła, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8892



36. Carskie wrota, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8890

37. Widok na chór, narteks i przysionek, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7543





38. Widok na północno-wschodnią część świątyni, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8893



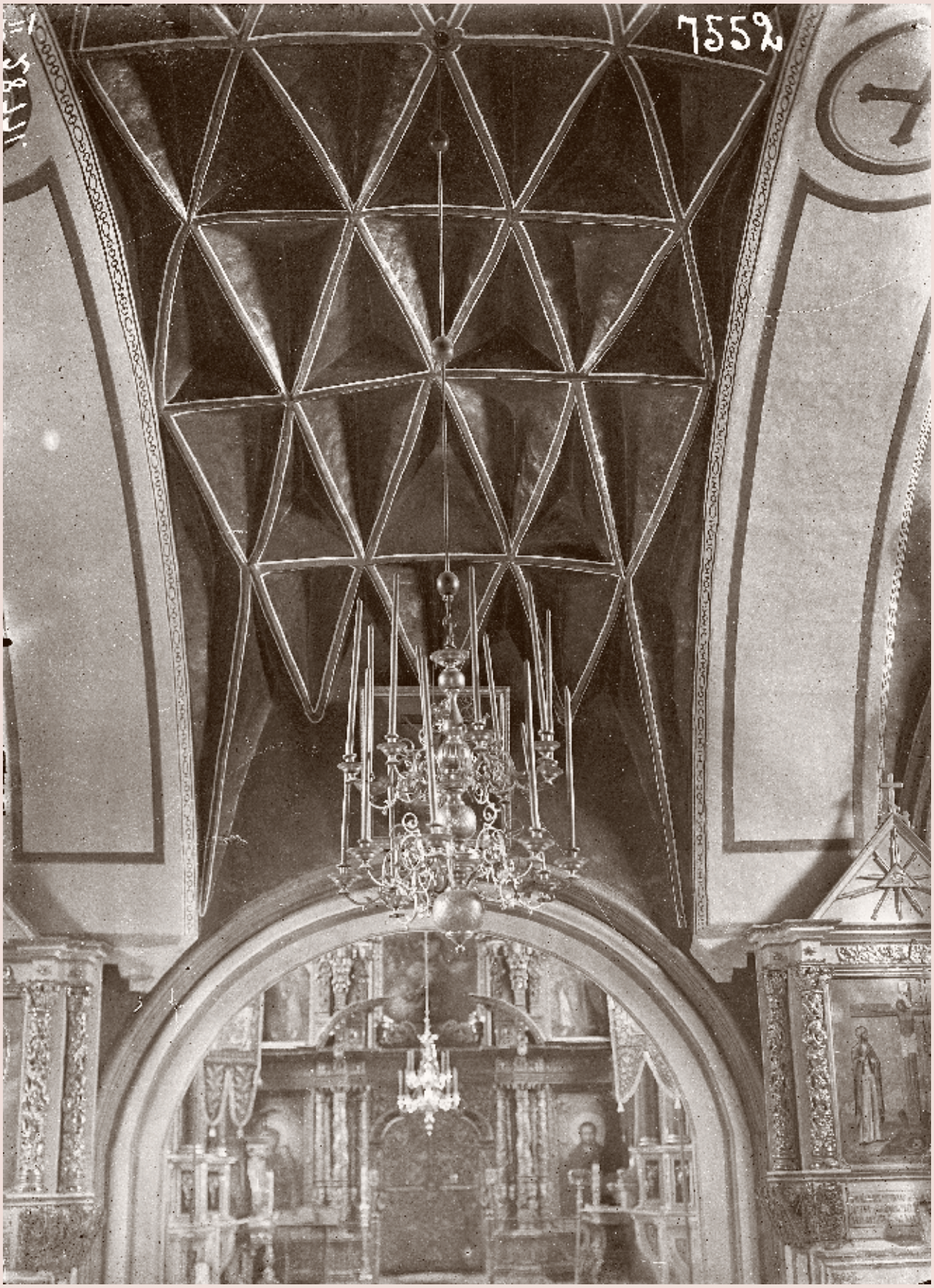
39. Widok na północno-zachodni narożnik nawy bocznej cerkwi, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7546



40. Widok na ambonę i dekoracyjną tablaturę (XVIII w.), 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8891



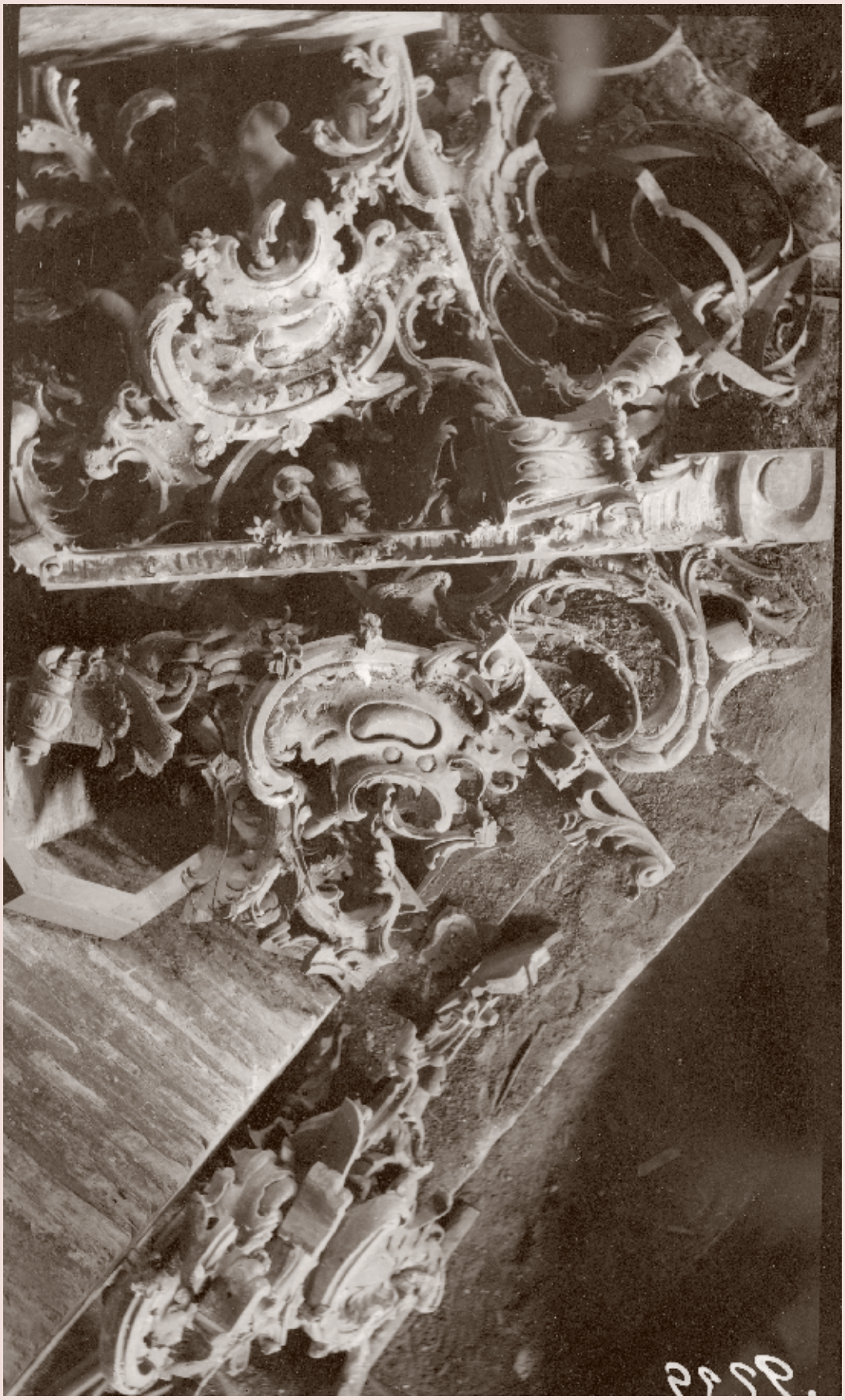
41. Ambona (XVIII w.), 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7545



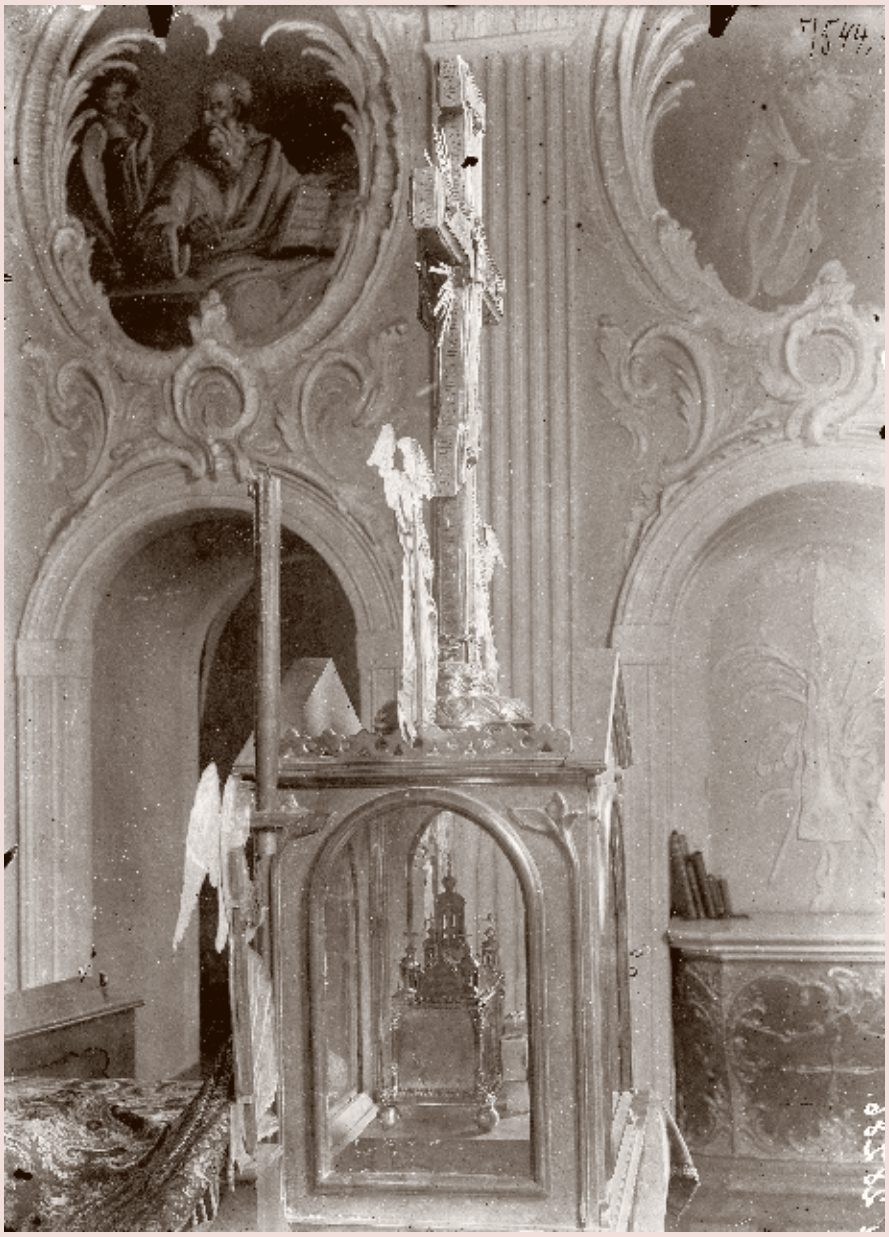
42. Narteks cerkwi Zwiastowania, widok na ikonostas, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7552



43. Widok na chór i zachodnią część sklepienia cerkwi, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7536



44. Fragmenty dekoracji snycerskiej porzucone na poddaszu, 1908(?),
ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9332



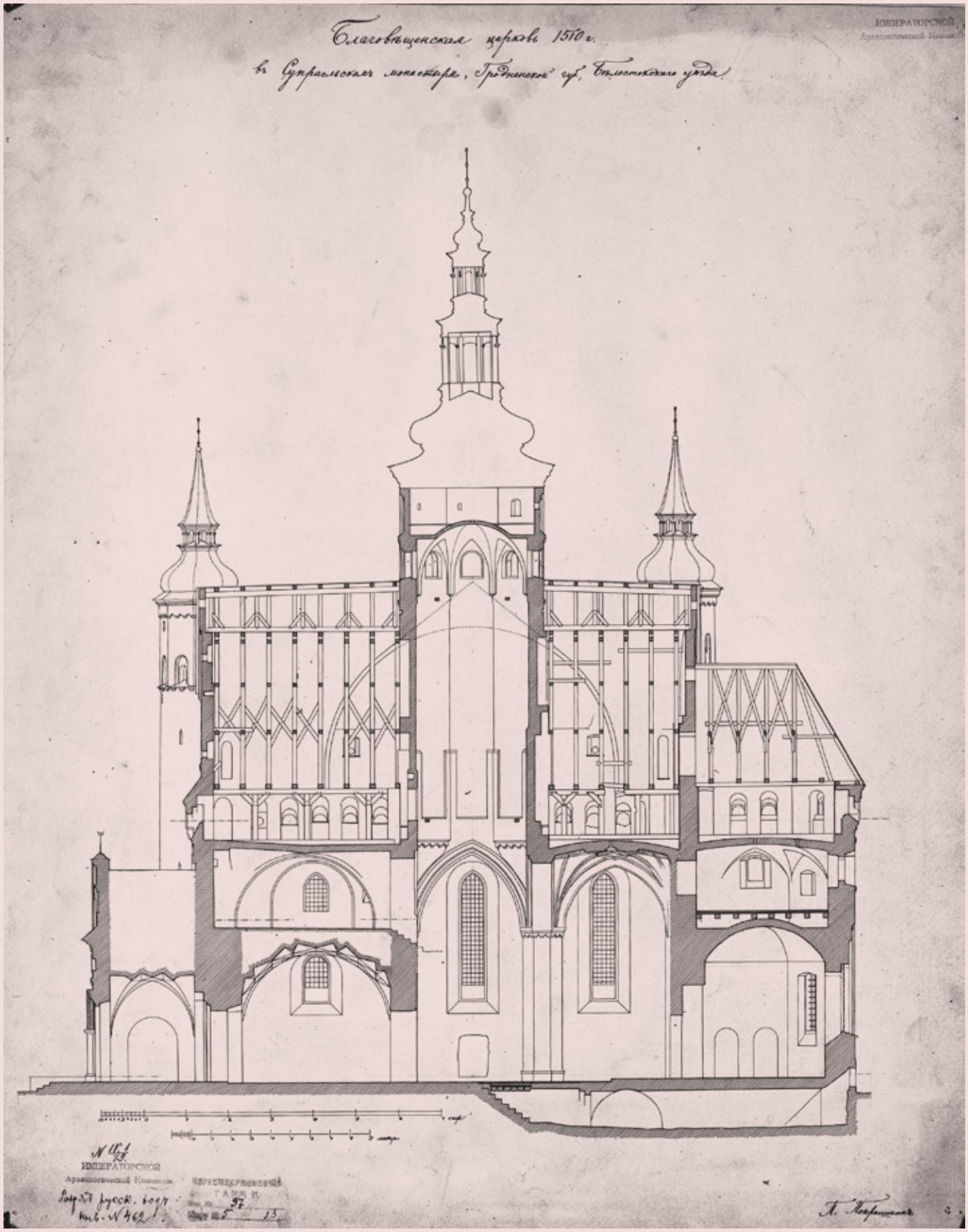
45. Darochranitielnica w prezbiterium cerkwi Zwiastowania, 1908(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7544



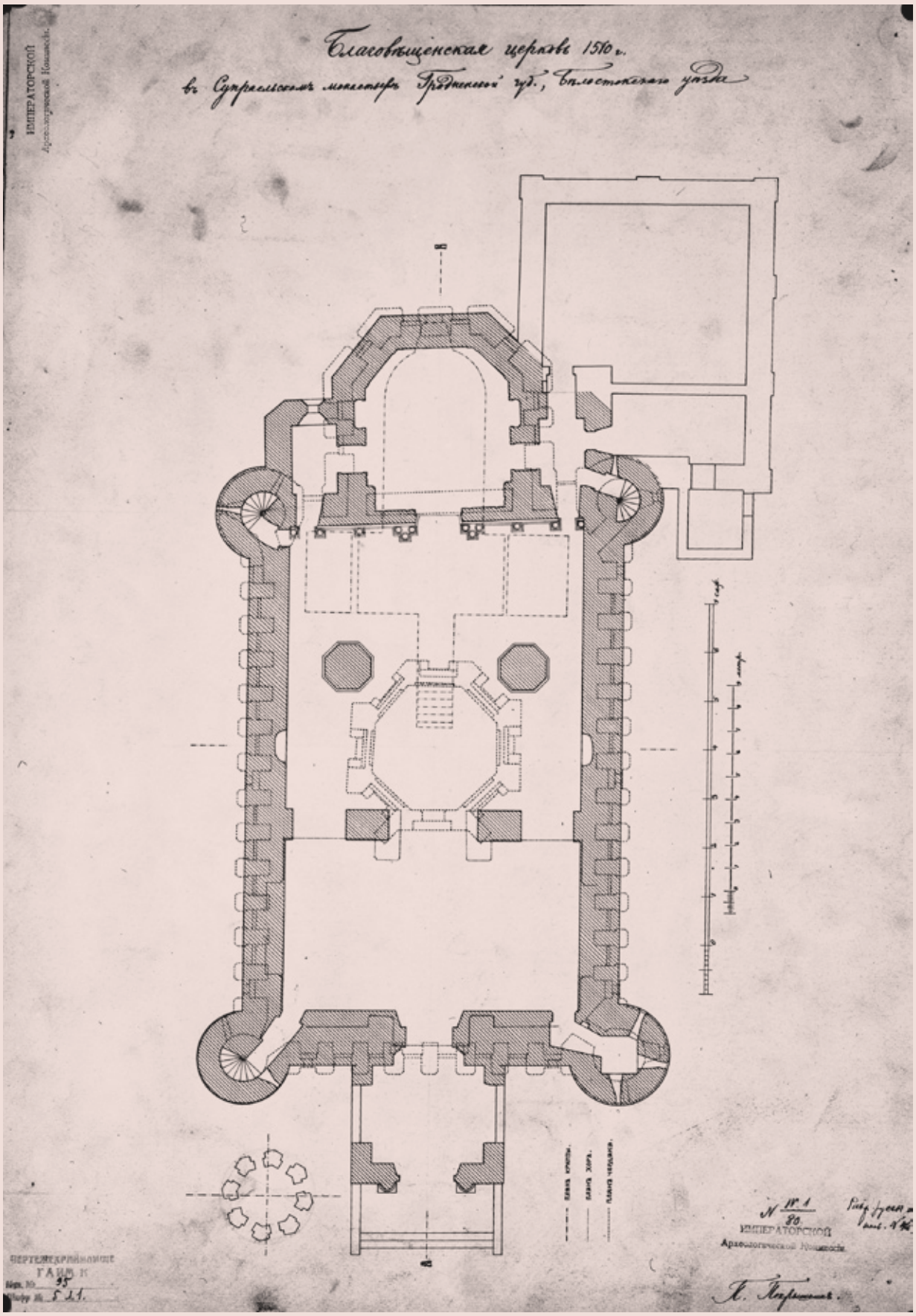
46. Relikwiarz z cząstkami Krzyża Pańskiego, reprodukcja zdjęcia – F.I. Czistiakow, fotografia przesłana z Supraśla przez archimandrytę Abrahamiusza (Diernowa), 1907(?), ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8776



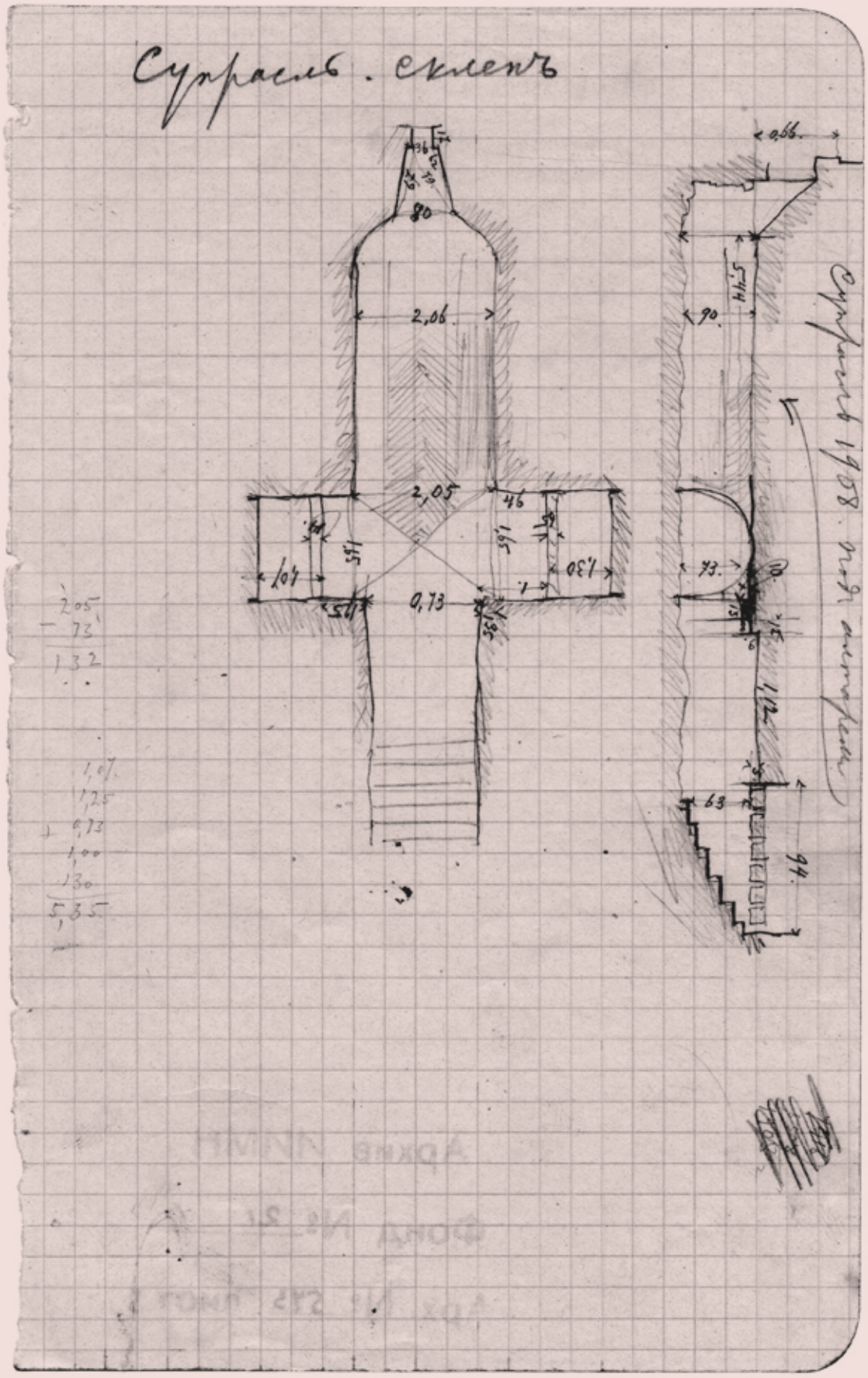
47. Północna fasada cerkwi Zwiastowania, P.P. Pokryszkin, ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 1802/714



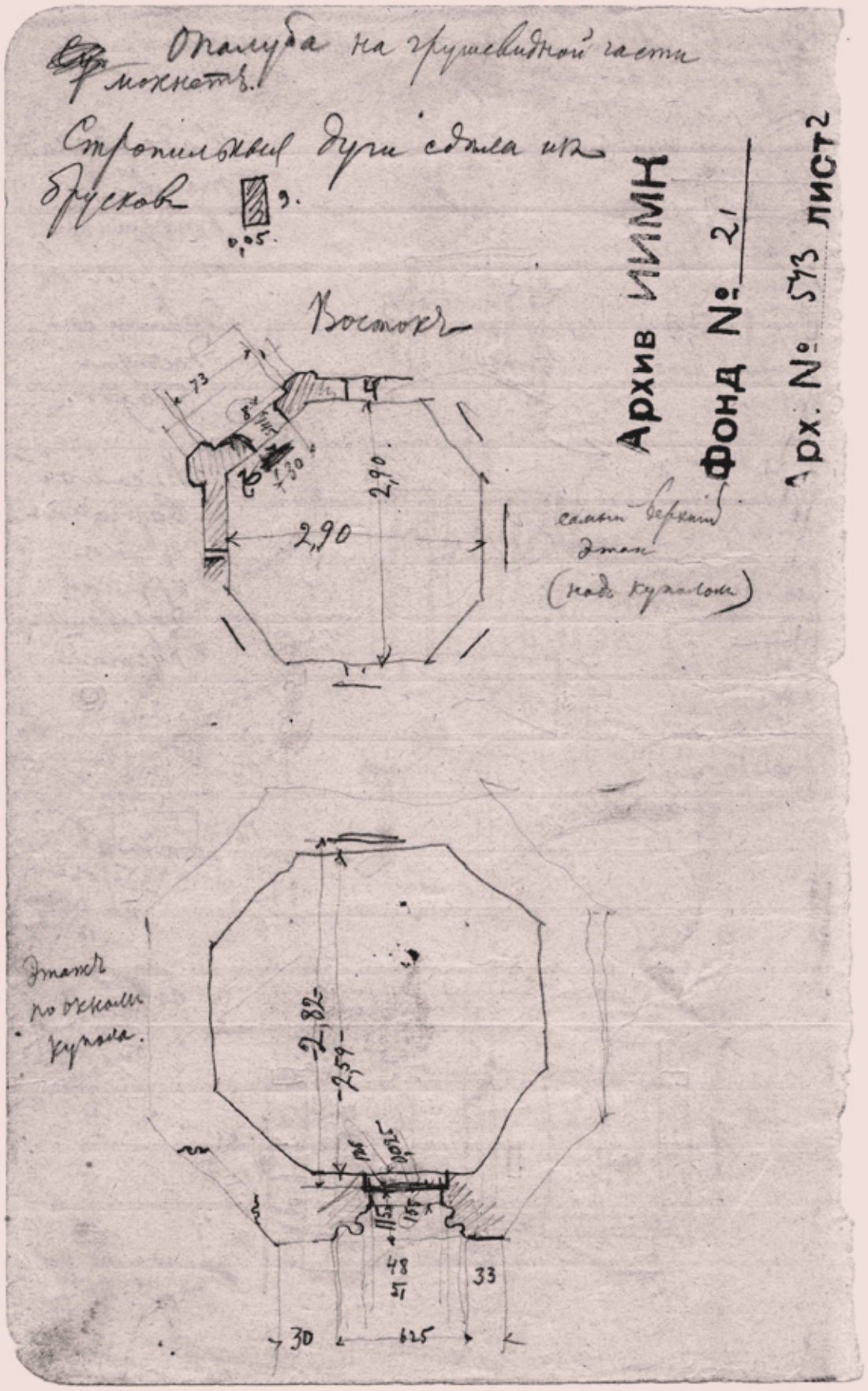
48. Przekrój cerkwi Zwiastowania, P.P. Pokryszkin, OP HA ИИМК РАН, nr inw. 1802/713



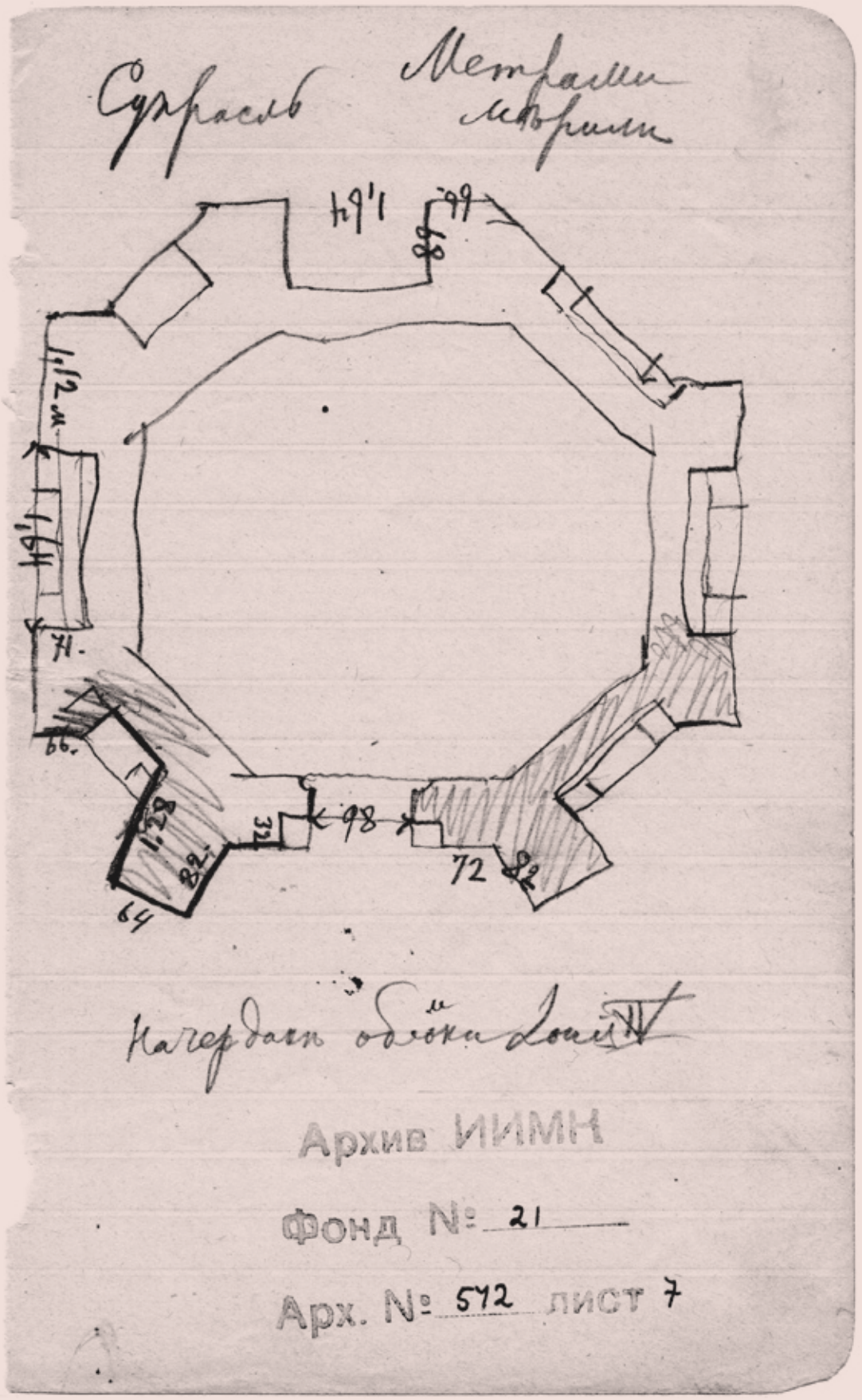
49. Plan cerkwi Zwiastowania, P.P. Pokryszkin, OP НА ИИМК РАН, nr inw. 1802/715



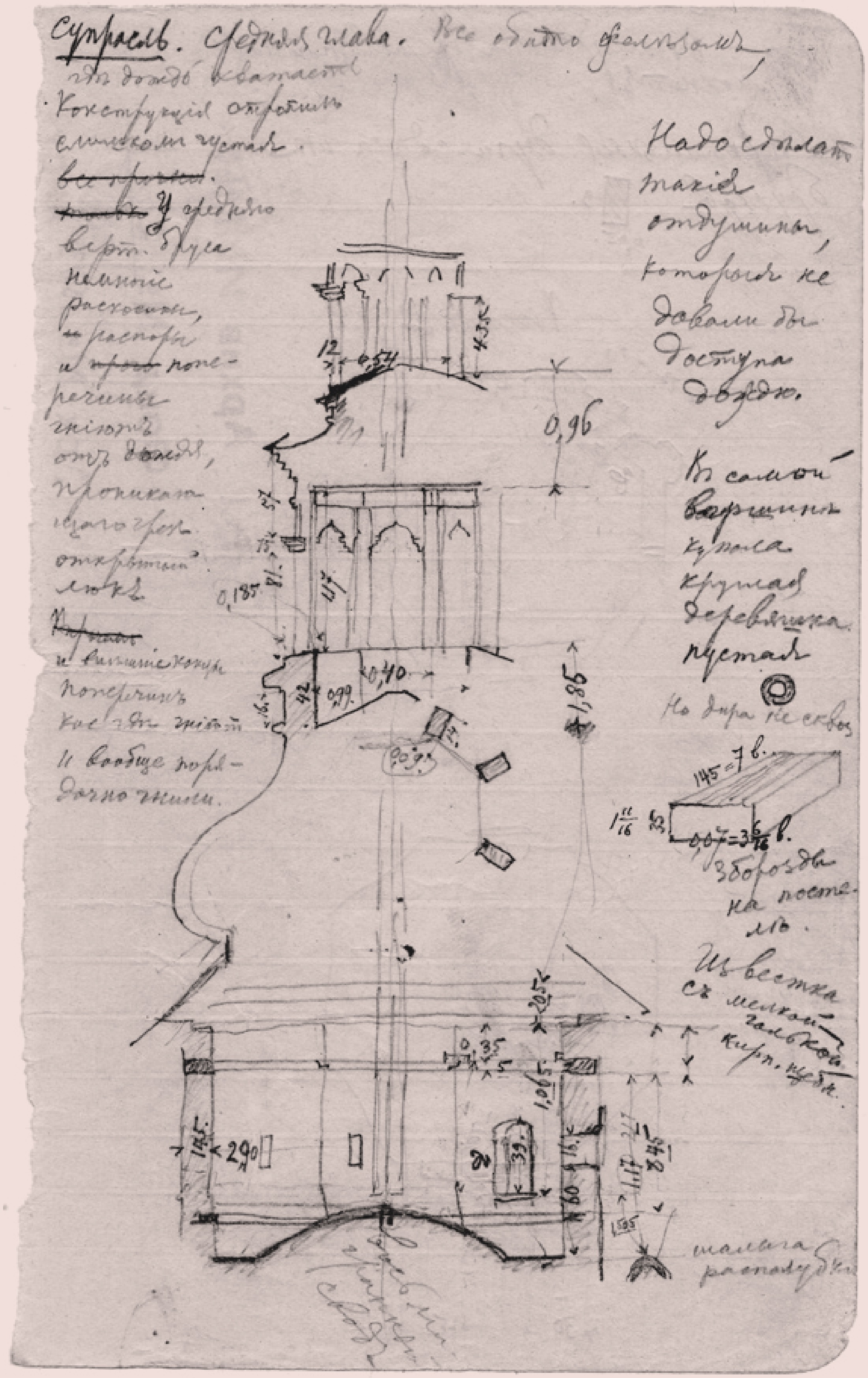
50. Plan krypty cerkwi Zwiastowania, P.P. Pokryszkin, 1908, ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 543. Л. 3



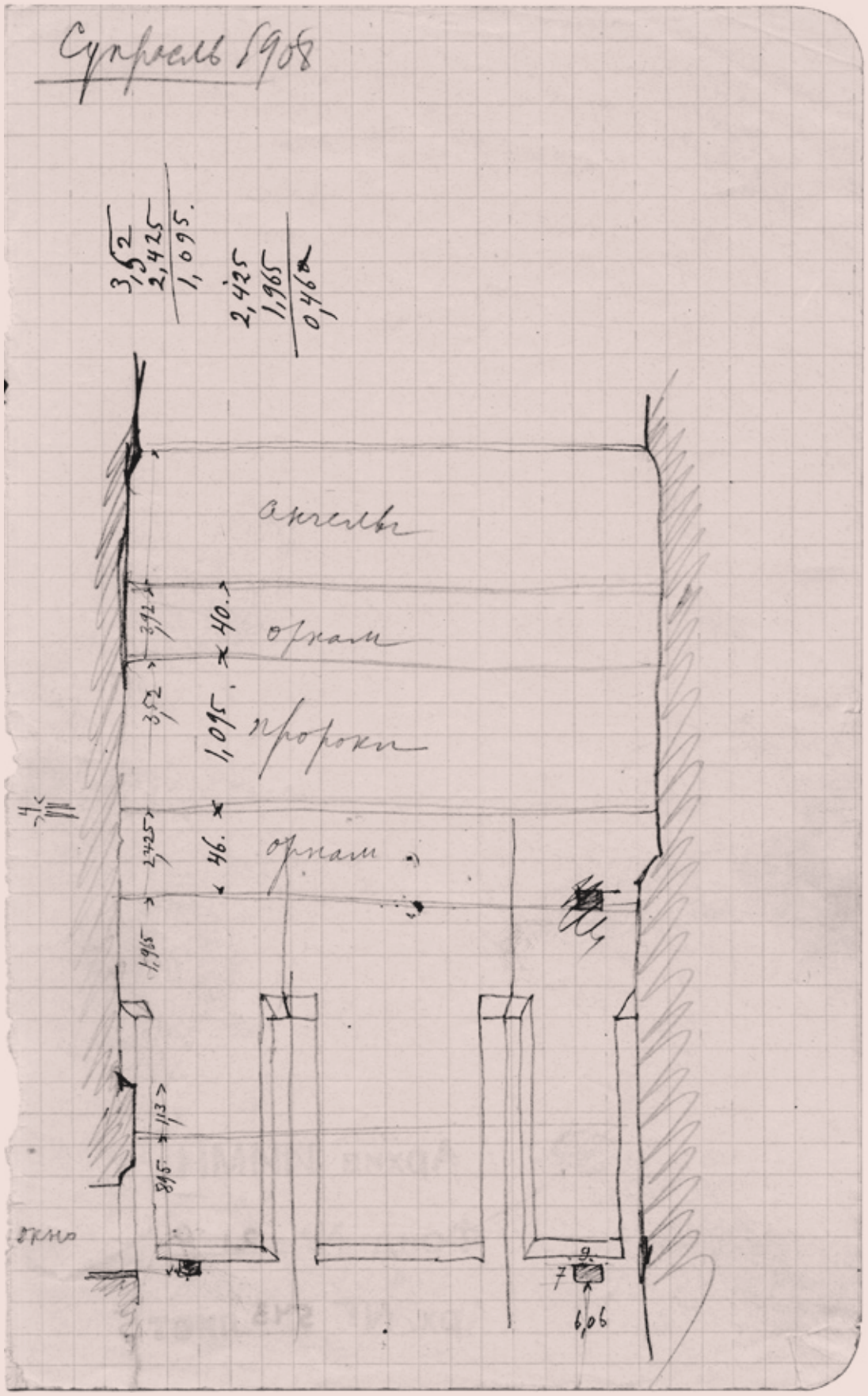
51. Szkic planu głównej kopuły z wymiarami i uwagami, P.P. Pokryszkin, 1908,
ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 543. Л. 2об



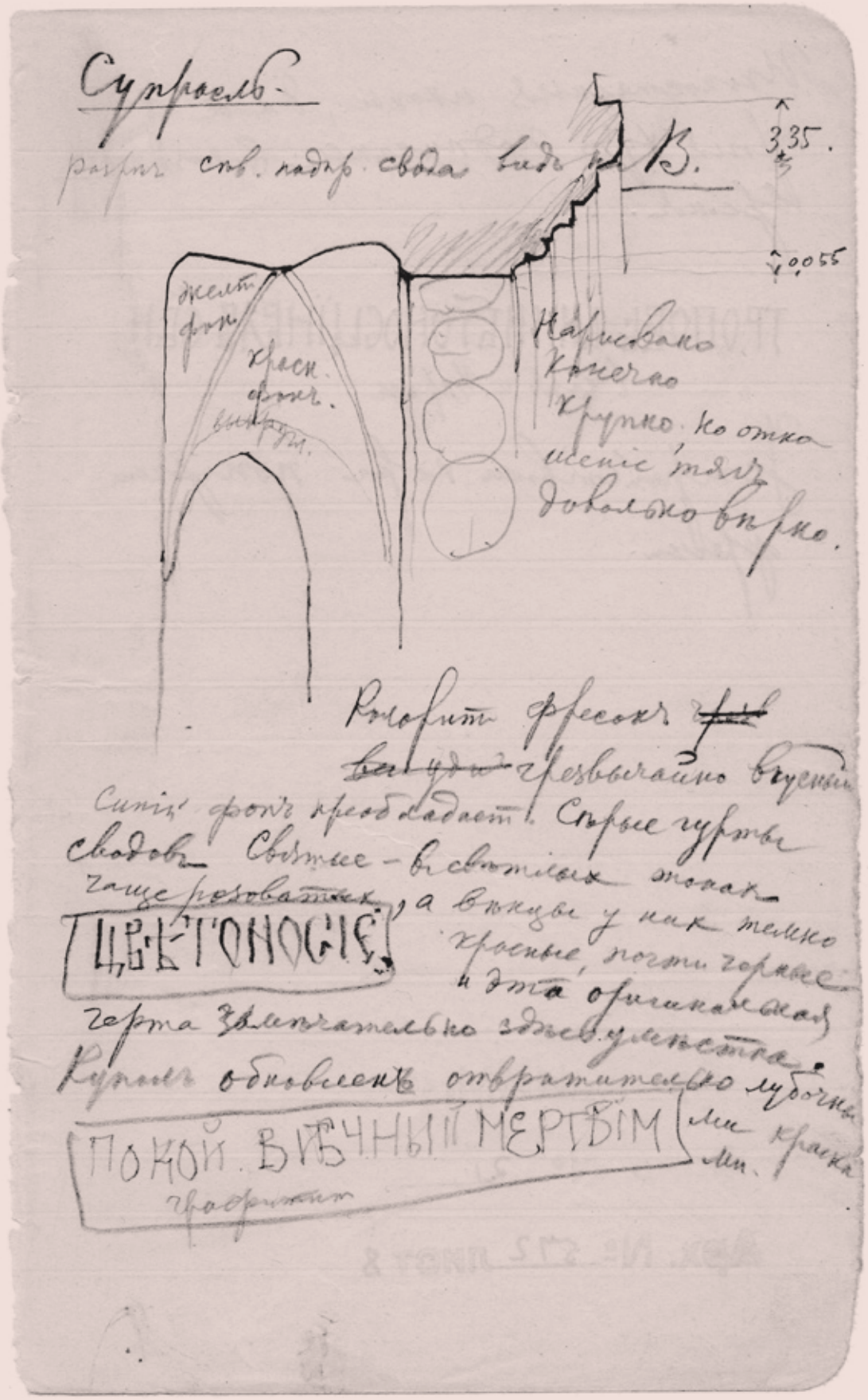
52. Szkic podstawy kopuły cerkwi Zwiastowania, P.P. Pokryszkin, 1908,
ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 542. Л. 7



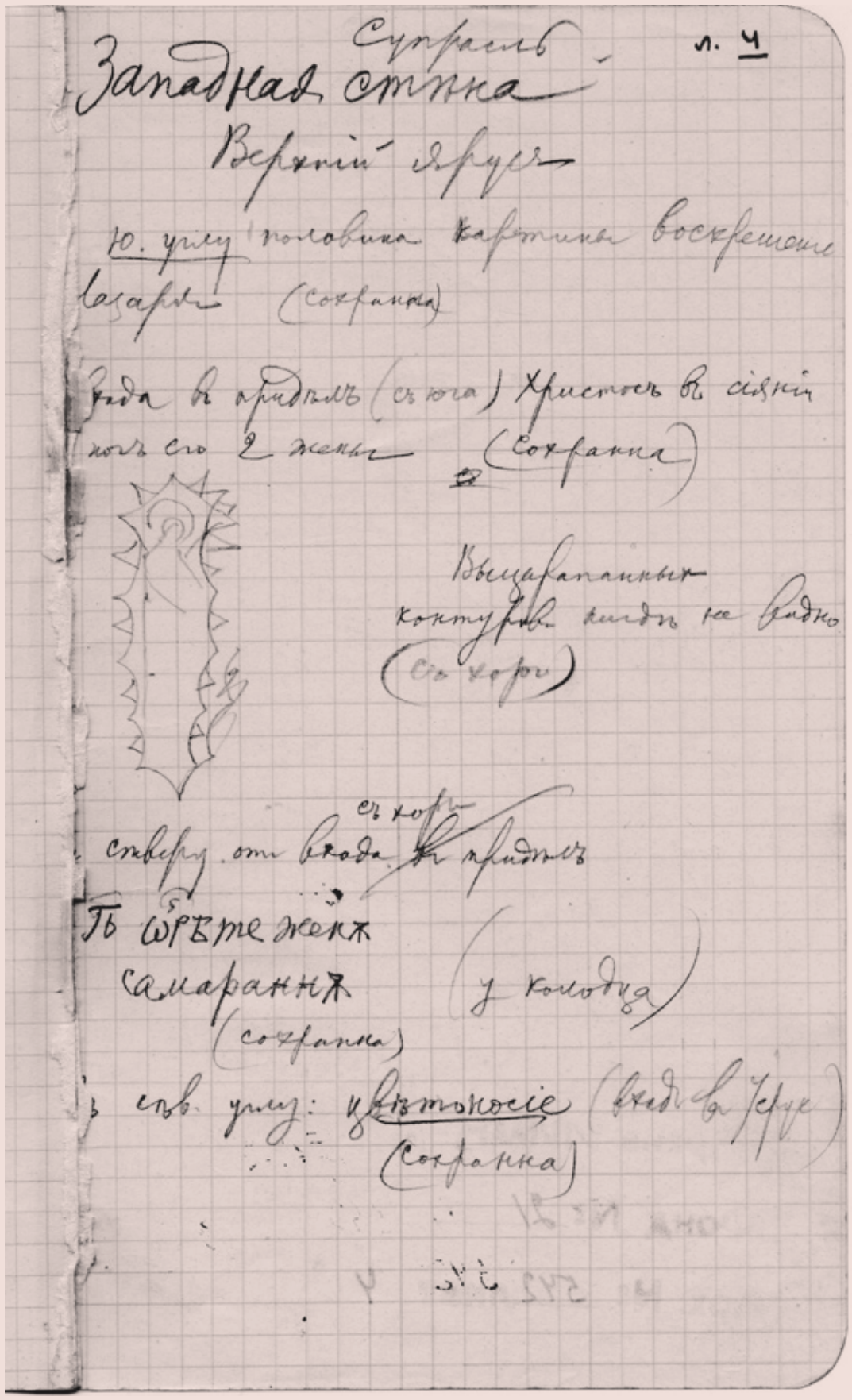
53. Szkic przekroju głównej kopuły z wymiarami i uwagami, P.P. Pokryszkin, 1908,
ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 543. Л. 2



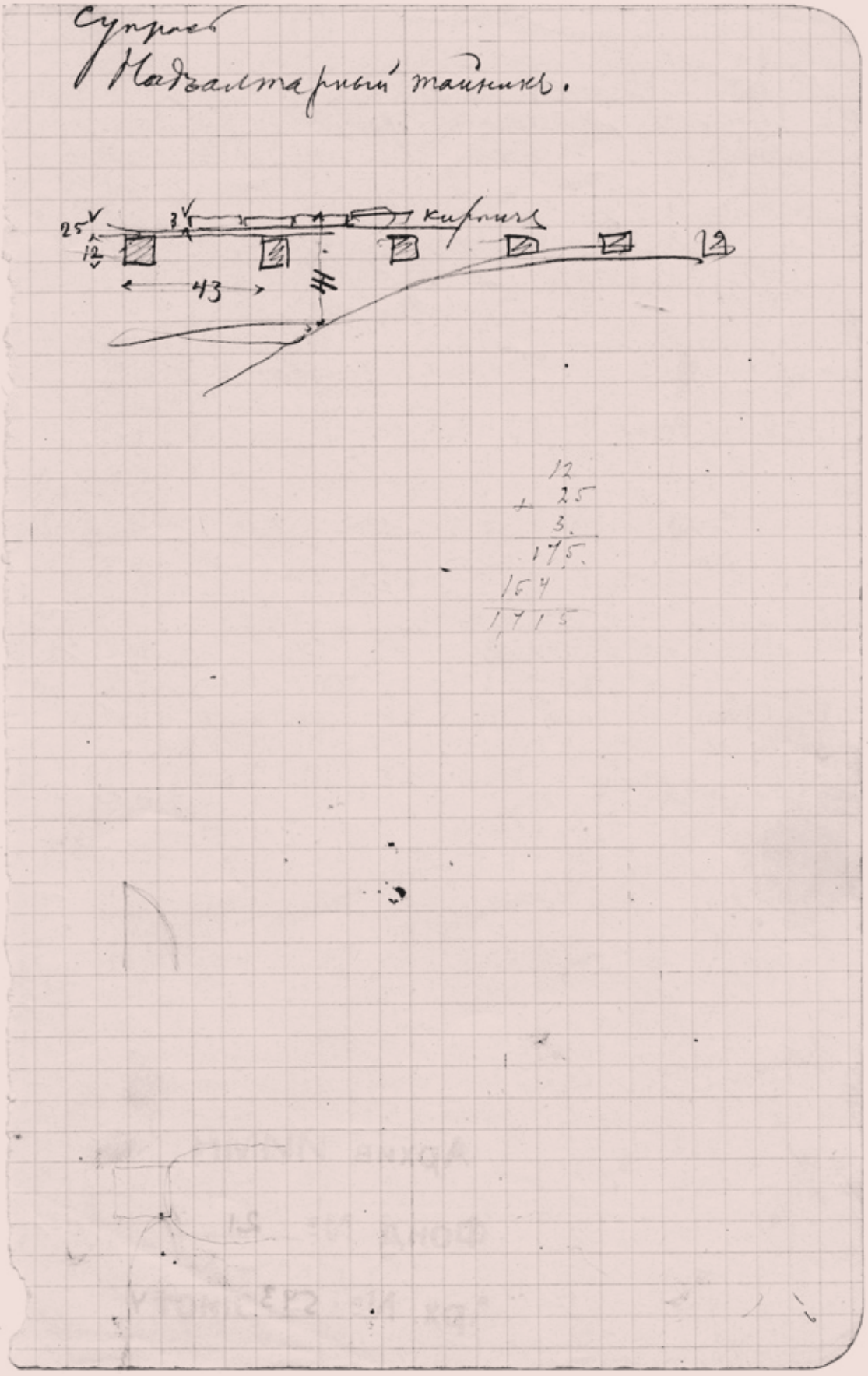
54. Szkic przekroju podstawy kopuły z uwzględnieniem wysokości i szerokości poszczególnych partii malowideł, P.P. Pokryszkin, 1908, ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 542. Л. 4



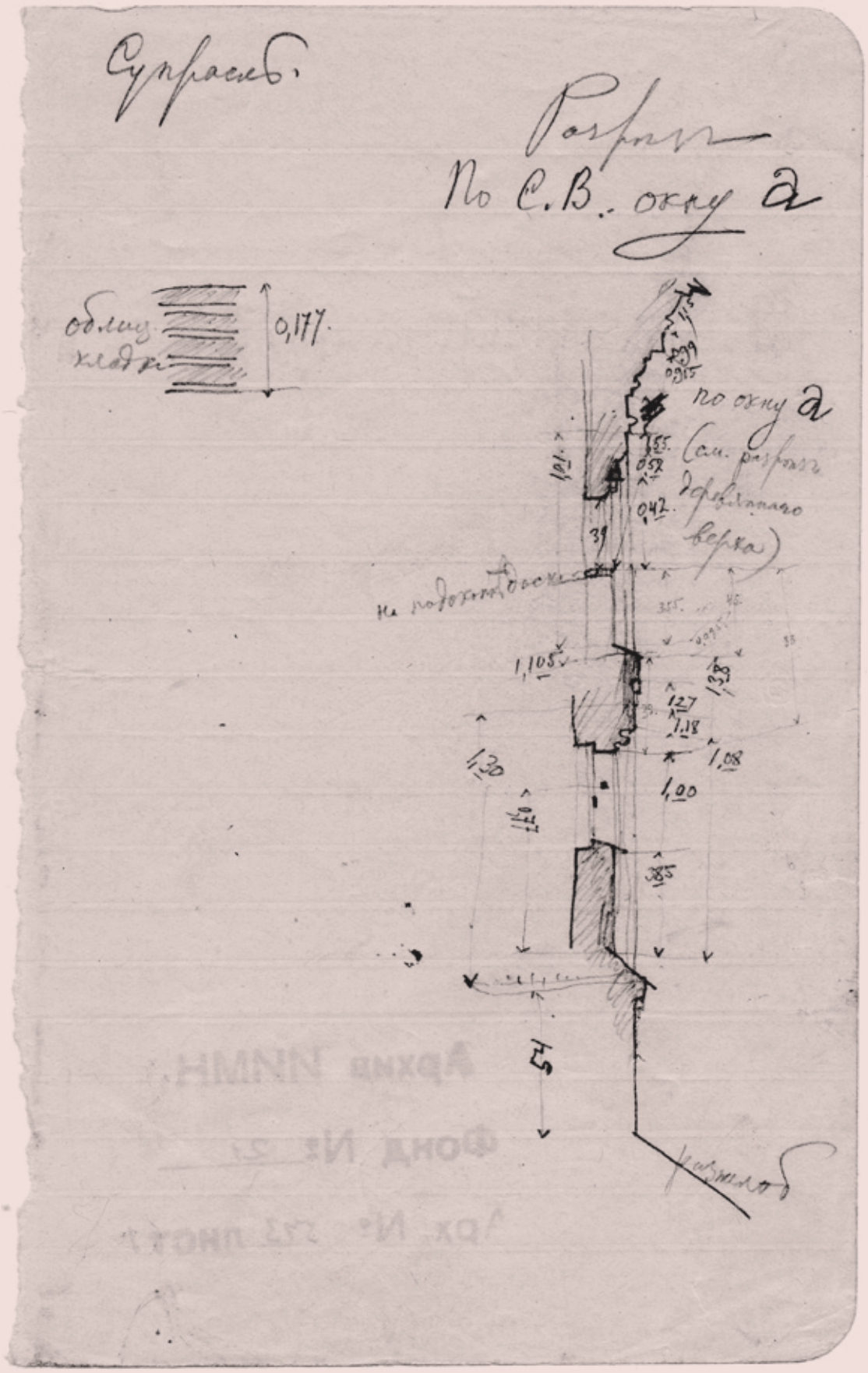
55. Szkic północnego sklepienia z uwagami ikonograficznymi, P.P. Pokryszkin, 1908, ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 542. Л. 8об



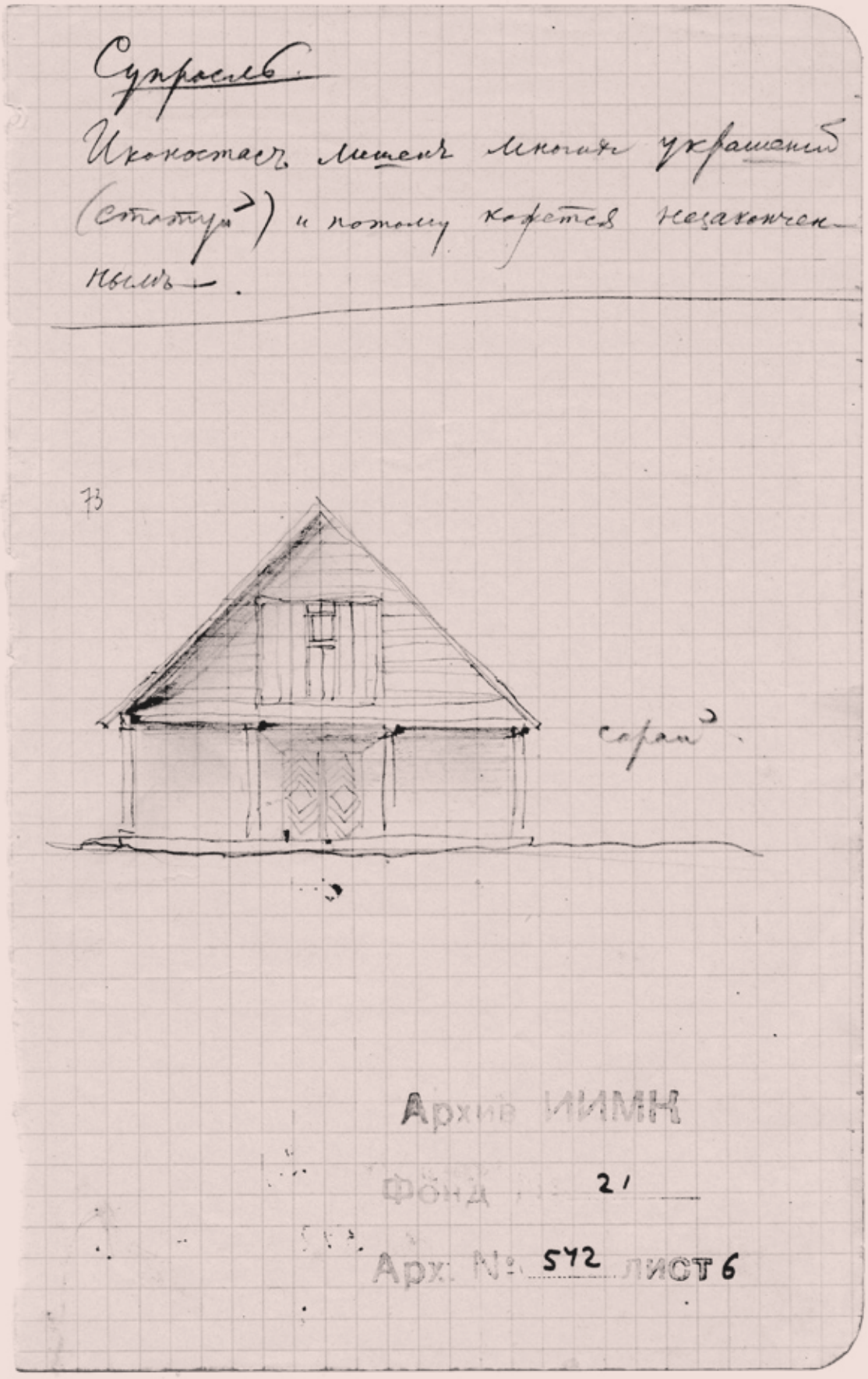
56. Szkic wizerunku Chrystusa w mandorli – fragment ze sceny Ukazania się Zbawiciela Marii Magdalenie, ściana zachodnia, P.P. Pokryszkin, 1908, ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 543. Л. 5



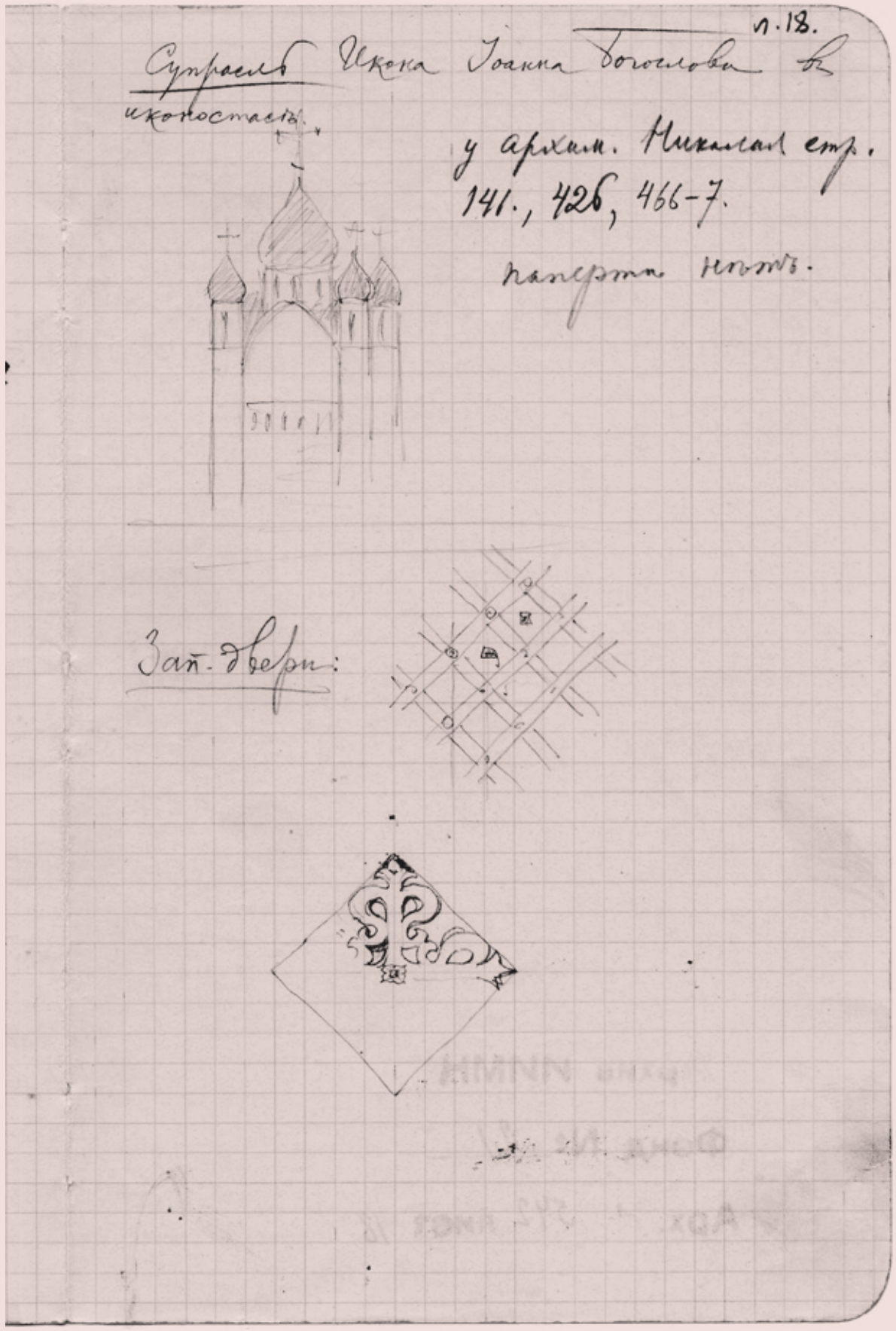
57. Szkic schowka (skarbca) nad ołtarzem cerkwi Zwiastowania, P.P. Pokryszkin, 1908,
ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 543. Л. 4об



58. Szkic przekroju okna świątyni na osi północno-wschodniej, P.P. Pokryszkin, 1908, ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 543. Л. 1



59. Szkic budynku monasterskiego, P.P. Pokryszkin, 1908,
ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 542. Л. 6



60. Szkic cerkwi Zwiastowania z ikony namiestnej św. Jana Teologa (według autora ukazujący pierwotną architekturę świątyni supraskiej) oraz detalu dekoracji okuciowej drzwi zachodnich, P.P. Pokryszkin, 1908, ОР НА ИИМК РАН, Ф. 21. Д. 542. Л. 180б



JOANNA TOMALSKA-WIĘCEK

KLASZTOR W SUPRAŚLU
ZAGINIONE SKARBY NA FOTOGRAFIACH

Wielu historyków słusznie uważa klasztor w Supraślu za ważny ośrodek kultury tej części Rzeczypospolitej Obojga Narodów, lecz niewielu badaczy zajmowało się tym aspektem jego dziejów. Tymczasem nie można ocenić w pełni jego roli i ważności bez poznania obiektów, które się w nim znajdowały. Bodaj wszyscy historycy, zajmujący się dziejami cerkwi w Supraślu, podkreślając wielkie znaczenie ośrodka dla kultury prawosławnej[1] milcząco zgadzają się na zapóźnienia artystyczne, jakie miałyby być jego udziałem. Przez owo zapóźnienie rozumiem docieranie na interesujący nas obszar, a więc i do klasztoru w Supraślu, nowych prądów artystycznych pół wieku lub jeszcze kilka dekad później w stosunku do centrów artystycznych. Sztandarowym przykładem jest ikonostas wielkiej cerkwi w Supraślu, wykonany jakoby w Gdańsku w połowie XVII wieku, ale w czasie jego powstawania w nadbałtyckiej metropolii funkcjonowały już nowsze rozwiązania artystyczne. Analiza form nie jest jedynym argumentem przemawiającym za inną niż się przyjmuje, pozagdańską proweniencją dzieła. Kolejnymi są dwa fakty: w archiwach cechów gdańskich nie odnotowano nazwiska Andrzeja Modzelewskiego, domniemanego autora (współautora?) ikonostasu, zaś malarz Wincenty, autor lub jeden z autorów obrazów w nowej przegrodzie ołtarzowej, wywodził się z Wilna.

Tak więc do dziś badacze nie podjęli pogłębionych badań dotyczących wątku sztuki w supraskim ośrodku klasztornym. Historycy koncentrowali się niemal wyłącznie na dziejach i konfesji (prawosławnej lub unickiej) supraskiego ośrodka. Pomijali przy tym analizę źródeł ikonograficznych, które mogą być pomocne w wyjaśnieniu wielu nie do końca rozpoznanych wątków w historii klasztoru. O zaginionych przed wiekami lub w XX stuleciu dziełach wiemy coraz więcej, znamy lokalizację kilku odnalezionych, lecz jest to nadal wiedza dalece niepełna i w wielu przypadkach błędna. Przykładem utrzymujących się od dawna mylnych ustaleń, opartych na nadinterpretacji archiwalnych przekazów, jest przekonanie, że słynący cudami obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem jest kopią obrazu Hodegetrii ze Smoleńska, a wspólnocie klasztornej podarował go metropolita smoleński Józef Sołtan[2]. Tymczasem cechy formalne obrazu jednoznacznie wskazują na jego późniejsze pochodzenie, zaś pierwsze wzmianki o cudach, których źródłem miał być obraz, pochodzą z pierwszej ćwierci XVII wieku[3].

W poniższych rozważaniach zajmiemy się kwestią artystycznej wartości zbiorów klasztoru supraskiego, jego ewentualnych związków z ośrodkami artystycznymi Rzeczypospolitej oraz zgodności dzieł z najnowszymi w owym czasie trendami w sztuce. Skoncentrujemy się na sześciu srebrnych obiektach liturgicznych cerkwi supraskiej, które w 1864 roku zostały uwiecznione na fotografiach, obecnie przechowywanych w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Wilnie. Te przedmioty to wielki krzyż *zaprestolny* (nr inw. F.82-2303/21, F.82-2303/22), puchar (nr inw. F.82-2303/23), *darochranitielnica*, (F.82-2303/25, F.82-2303/26, F.82-2303/27 F.82-2303/28), dzban i misa (F.82-2303/29) oraz gołąb (F.82-2303/31). Są one dziełami wysokiej klasy artystycznej i świadczą o kontaktach z najważniejszymi centrami rzemiosła złotniczego kraju. Zespół archiwalnych fotografii jest nieocenionym i nadal niedocenionym wsparciem dla badacza. Spośród interesującego nas zespołu zostały odnalezione cztery obiekty (*darochranitielnica*, kielich, dzban i misa[4]), losy pozostałych nie są znane.

Dzieło sztuki jest najważniejszym i podstawowym źródłem informacji o nim samym, przyjrzymy się zatem fo-

1 Spośród wielkiej liczby publikacji na ten temat zob.: G. Sosna, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie, Część alfabetyczna*, Białystok 1984, s. 195–196; nowsza literatura zob.: A. Mironowicz, *Rękopisy supraskie w zbiorach krajowych i obcych. Katalog rękopisów supraskich,* opr. A. Mironowicz, Białystok 2014, s. 11–51, tamże bibliografia.

2 Zdaniem Józefa Maroszka ofiarodawcą kopii ikony Matki Boskiej czczonej w Smoleńsku był metropolita kijowski Józef Bułharynowicz, razem z tym wizerunkiem wspólnota klasztorna otrzymała ikonę Chrystusa, ale w źródłach nie ma na ten temat wzmianek; J. Maroszek, *Kalendarium klasztoru Ojców Bazylianów w Supraślu – czasy Aleksandra Chodkiewicza*, „Białostocczyzna" 1994, nr 2 (34), s. 4.

3 Więcej na ten temat J. Tomalska, *Hodegetria supraska: problem ikonografii i atrybucji*, [w:] *Dzieje opactwa supraskiego*, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, Rzym–Lublin–Mińsk 2015, s. 317–353. Należy podkreślić, że nie ma żadnych przekazów o niezwykłości czy też „cudowności" obrazu przed publikacją dzieła Szymona Starowolskiego w Kolonii w 1632 roku; por. *Opisanie Królestwa Polskiego za czasów Zygmunta III przez Szymona Starowolskiego Kanonika krakowskiego w łacińskim języku…*, Wilno 1765, s. 94.

4 Kielich późnogotycki jest przechowywany w moskiewskiej Zbrojowni (nr inw. 168680).



Widok klasztoru od północnego zachodu, F.82-2303/1



Widok klasztoru od zachodu, F.82-2303/4

tografiom prezentującym znane również z opisów obiekty liturgiczne[5]. Zdjęcia są dziełem Iwana Pietrowa, wileńskiego fotografa-dokumentalisty (jego autorstwa są zdjęcia eksponatów wileńskiego Muzeum Starożytności), absolwenta petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, nauczyciela gimnazjum. We wrześniu 1864 roku Pietrow otworzył atelier fotograficzne przy ul. Wielkiej 14 w Wilnie, działające do 1867 roku. Odnaleziony przed kilkoma laty w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Wilnie zespół fotografii prezentuje pojedyncze najcenniejsze obiekty, które znajdowały się w 1864 roku w cerkwi i klasztorze supraskim[6]. Wartość tego zespołu trudno przecenić, bowiem po raz pierwszy możemy obejrzeć przedmioty liturgiczne, opisane m.in. przez Sergiusza Kimbara i w inwentarzach z XVII, XVIII i XIX wieku. Dzięki nim można także lepiej poznać znaną dotychczas z jednej fotografii *darochranitielnicę*, w tym przypadku przedmiot w kształcie świątyni, przeznaczony do przechowywania Świętych Darów, na fotografiach Iwana Pietrowa przedstawiony z czterech stron. Ponadto autor uwiecznił krzyż *zaprestolny*, puchar, według przekazów stanowiący własność św. Jana z Damaszku, *darochranitielnicę* w formie gołębia oraz wiele innych zabytków (ikony, tkaniny, karty druków), które nie znalazły się w polu naszego zainteresowania, a których los nie jest dziś znany.

Prócz wspomnianego zespołu fotografii ważnym źródłem wiedzy o dziejach założenia są materiały archiwalne, opublikowane w dziewiętnastowiecznej literaturze rosyjskiej, w tym tzw. Kronika Mikołaja Ratkiewicza (Radkiewicza), wicewikariusza klasztoru w Supraślu, zachowana w rękopisie w zbiorach wileńskich. Nieocenioną pomocą jest wykaz wydatków, to jest *Rejestrzyk* z 1557 roku oraz siedemnastowieczne inwentarze, sporządzone przez Aleksego Dubowicza z 1645 roku, kolejny z 1668 roku, wreszcie ostatni Lwa Jaworowskiego z 1829 roku, do których będziemy się często odwoływać. Ważne wzmianki zawarł w monografii klasztoru jego archimandryta Mikołaj Dałmatow[7], a także Józef Jodkowski[8]. W nowszej literaturze interesującymi nas zabytkami zajmowali się Józef Maroszek[9], Kinga Szczepkowska-Naliwajek[10], Maria Kałamajska-Saeed[11], Edmundas Laucevičius[12] i Birute Vitkauskienė[13]. Istotne uwagi poczynił Aleksander Siemaszko, który właściwie usytuował obiekty, będące przedmiotem naszego zainteresowania, w kontekście historyczno-kulturowym[14].

Pierwszym śladem istnienia zespołu cerkiewnych sreber są wydatki na wyposażenie klasztornej świątyni, spisane przez archimandrytę Sergiusza Kimbara w *Rejestrzyku* z 1557 roku: „У сосудах церковных у потири и в дискосе и в звезде 5 гривен и 10 золотников сребра […]. А в рукомыйце то ест у коновце и в блюде 11 гривен и 27 золотников сребра, позлоты 8 золотых […] А в голубе сребра 4 гривны и 4 золотники а позлоты 16 золотых […]. Dalej następuje opis nieznanych bliżej sprzętów stosowanych w liturgii cało-

5 Analizując kwestie związane z takimi utensyliami warto pamiętać, że we wczesnym chrześcijaństwie każdy element świątyni pełnił funkcje symboliczne, np. apsyda – to pieczara betlejemska, ołtarz – Grób Chrystusa, cyborium zaś to kalwaria. Kielich eucharystyczny symbolizował naczynie, do którego zbierano krew Chrystusa, patenę przyrównywano do rąk Józefa z Arymatei i Nikodema, którzy zdejmowali Ciało Ukrzyżowanego. Taką perspektywę, odwołującą się do tradycji pierwszych wieków chrześcijaństwa, zawiera *Historia Ecclesiastica et Mystica Contemplatio* przypisywana zmarłemu w 733 roku patriarsze Germanosowi. Najważniejsze przedmioty liturgiczne, tj. kielich i patena, noszą nazwę *vasa sacra*. Do najstarszych przykładów należy antiocheński kielich z około 500 roku z częściowo złoconego srebra, z wizerunkiem Chrystusa wśród apostołów, Chrystusa nauczającego oraz Zmartwychwstałego z Barankiem i Orłem; V. Elbern, *Altar Implements and Liturgical Objects*, [w:] *Age of Spirituality. Late Antique and Earl Christian Art,* ed. K. Weitzmann, New York 1979, s. 592.

6 Podpisy pod fotografiami w niniejszym artykule są zgodne z zapisem Pietrowa. Wszystkie reprodukcje pochodzą z albumu: R. Dobrowolski, J. Tomalska, *Zabytki sakralne Supraśla*, tłum. B. Sieńczuk, M. Kozioł, Stowarzyszenie Kulturalne Collegium Suprasliense – Centrum Kultury i Rekracji (2013), Stowarzyszenie Kulturalne Collegium Suprasliense w Supraślu, seria: Picture Collegii Suprasliensis.

7 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь*, Санкт Петербург 1892.

8 Ю. Иодковский, *Церкви приспособленные к обороне в Литве и Литевской Русси*, „Древности" 1915, nr 5, s. 253–268.

9 J. Maroszek, *Kalendarium klasztoru…*, s. 3–13; tenże, *Pogranicze Litwy i Korony w planach króla Zygmunta Augusta. Z historii realizacji myśli monarszej między Niemnem a Narwią,* Białystok 2000, s. 102, 135–138, 144, 155.

10 K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Zachodniego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 239, kat. 158.

11 M. Kałamajska-Saeed, *Gotyckie kielichy cerkiewne,* [w:] *Rzemiosło artystyczne. Materiały sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992,* Warszawa 1995, s. 437–450.

12 E. Laucevičius, B.R. Vitkauskienė, *Lietuvos auksakalystė XV–XVIII a.*, Vilnius 2001, s. 132, il. 73.

13 B.R. Vitkauskienė, *Złotnictwo wileńskie: ludzie i dzieła (XV–XVIII w.),* Warszawa 2006, s. 55.

14 A. Siemaszko, *Pierwsze stulecie historii klasztoru w Supraślu: daty, fakty, interpretacje,* [w:] *Dzieje opactwa supraskiego*, Rzym–Lublin–Mińsk 2015, s. 43–73.

nocnej i wreszcie „в киотцы 9 гривен и 18 золотников, а позлоты 18 золотых" […]. А в потири и звезде што у приделах великое церкви светых мучеников Бориса и Глеба сребра гривна и 37 золотников и 16 камушков простых, а позлоты золотый"[15].

Z tego zestawienia wynika, że archimandryta sprawił sprzęty liturgiczne do dwóch cerkwi supraskich oraz *pridiełu* (tj. dodatkowego ołtarza wielkiej cerkwi) św. św. Borysa i Gleba: trzy *diskosy* i trzy *zwiezdnice* do cerkwi św. Jana. Jak można sądzić na podstawie zużytego srebra, najbardziej okazały kielich (zresztą jedyny sprawiony przez Kimbara) przypuszczalnie był przeznaczony do tejże świątyni. Być może *darochranitielnica* – gołąb, na którą zużyto 4 grzywny srebra, była przeznaczona do *pridiełu*, zaś okazalsza, w kształcie modelu świątyni – do katolikonu?

Do najstarszych obiektów liturgicznych w Supraślu należał późnogotycki kielich z herbem Lis, którego ofiarodawcą być może był Józef Bułharynowicz[16]. Wedle przypuszczeń hierarcha miał złożyć ów dar z okazji wyświęcenia pierwszej świątyni – cerkwi św. Jana Ewangelisty. Nie ma żadnego dowodu na poparcie tej tezy poza herbem domniemanego ofiarodawcy, ale tym herbem pieczętowali się też spokrewnieni z metropolitą Sapiehowie, toteż ustalenie osoby mecenasa wymaga przeprowadzenia pogłębionych badań[17]. O złożeniu owego daru w pierwszych dekadach XVI wieku świadczą cechy dzieła, przede wszystkim elementy późnego gotyku, takie jak czołganki, maswerki, ostrołuki, pinakle i inne.

Bogato zdobiony, częściowo złocony kielich, składa się ze sześciopłatkowej, profilowanej stopy na talerzyku i cokole z ażurowej wici roślinnej, owoidalnego trzonu pokrytego ornamentem grawerowanych rombów, tworzących gęstą sieć, okazałego nodusa i czary, ujętej w bogato zdobiony maswerkami koszyczek, sięgający niemal połowy jej wysokości, zakończony wysoką koronką z liści. Płatki stopy, oddzielone szeregiem perełek, pokrywa gęsty, odlewany ornament wici roślinnej, przechodzącej ku nodusowi w trójkątne gotyckie szczyty maswerkowe. Na jednym z pól umieszczono nakładaną tarczę z herbem Lis. Bogaty architektoniczny nodus w kształcie sześciobocznej, opiętej skarpami kapliczki, składa się z sześciu profi-



Portret Józefa Sołtana, F.82-2303/51

15 *Опись вещам Супрасльскогомонастыря, составляемая настоятелемего архимандритом Сергием Кимбаром, 1557*, [w:] *Археографический сборник документов относящихся к истории северо-западной Руси*, [dalej: *АСД*], t. IX, Вильна 1870, s. 50–51.

16 J. Maroszek, *Kalendarium klasztoru…*, s. 4–5; tenże, *Pogranicze Litwy i Korony…*, s. 137.

17 Por. M. Kałamajska-Saeed, *Gotyckie kielichy…*, s. 437–450.

lowanych ażurowych form o gotyckich ornamentach z motywami rybiego pęcherza, ostrołuków, czołganek, kolumienek i pinakli, zwieńczonych trójkątnymi szczytami i sterczynami[18]. Co ciekawe, napis na fotografii Iwana Pietrowa informuje, że ów miedziany [!] puchar należał do św. Jana z Damaszku, ale źródło przekazu nie jest znane. Jak podał Mikołaj Dałmatow puchar ów ważył dwa funty, czyli blisko kilogram[19].

Nie wiemy, gdzie powstał supraski zabytek, w polskim złotnictwie późnego gotyku nie należał do dzieł wyjątkowych, o czym świadczy materiał porównawczy. W skarbcu katedry włocławskiej jest przechowywany gotycki kielich fundacji biskupa Władysława z Oporowa sprzed 1449 roku, w którym nowatorskim wówczas elementem był sześcioboczny kapliczkowy nodus z figurkami w maswerkowych arkadkach, a także opracowanie stopy, gdzie pojawiły się stosowane odtąd żeberka, oddzielające płatki sześcioliścia[20]. Niemal identyczne cechy nosi zaginiony (w czasie II wojny światowej) kielich z opactwa benedyktynów w Tyńcu z około 1470–1480 roku, z podobnym rysunkiem stopy, rozbudowanym architektonicznym nodusem i koszyczkiem. Inny zabytek o podobnych cechach, także z tynieckiego opactwa, jest dziś przechowywany w skarbcu katedry w Tarnowie[21]. Podobne kapliczkowe nodusy znane są z innych, wiązanych z Gdańskiem przykładów: kielichów z Lubawy, Tczewa, Malborka, Lisewa[22] i Brześcia Kujawskiego (z początku XVI wieku) oraz pacyfikału katedry w Chełmży[23].

Zatem kielich supraski należał do całej grupy podobnych naczyń liturgicznych, z nodusem w formie kapliczki zdobionej późnogotyckimi ornamentami, znanych w epoce późnego gotyku zarówno w Małopolsce, jak i na Pomorzu i w miastach pruskich[24]. Czy „nasz" również powstał w tym kręgu pozostaje sprawą otwartą, przy obecnym stanie badań ten problem pozostaje nierozstrzygnięty.

Inwentarz cerkwi i klasztoru z 1645 roku wymienia osiem kielichów, w tym pod numerem siódmym kielich srebrny częściowo złocisty roboty staroświeckiej z pateną i zwiezdnicą[25]. Przypuszczalnie pod tym mianem krył się późnogotycki kielich, który w epoce baroku mógł sprawiać wrażenie „staroświeckiego". W kolejny spisie, z 1668 roku, wymieniono sześć kielichów. Pod numerem 2 inwentaryzator opisał kielich srebrny, złocisty, z pateną i herbem Chodkiewiczów, kolejny zaś – z napisem „niektórego Michała" (ufundowany przez nieznanego bliżej Michała?). Dwa kolejne (nr 4 i 5) zostały przekazane do cerkwi w Topilcu i Fastach, ostatni zaś, „z koroną złocistą", został określony jako „Jeliseowski"[26]. Przypuszczalnie kielich z herbem Chodkiewiczów jest interesującym nas późnogotyckim zabytkiem, ale nie ma na to bezpośredniego dowodu. Bez wątpienia zachowany w zbiorach moskiewskich kielich wart jest oględzin i pogłębionych badań.

Do najważniejszych przedmiotów klasztoru należał krzyż, opisany w źródłach m.in. przez dziewiętnastowiecznego monografistę klasztoru Mikołaja Dałmatowa[27]. Autor podał, że krzyż mierzył blisko 87 cm, ważył zaś – łącznie z drewnem, stanowiącym jego rdzeń – blisko 8 kg[28]. Przypuszczalnie ten sam obiekt jest jednym z opisanych w inwentarzu z 1645 roku Dokument wymienia pięć srebrnych krzyży: pod numerem 13 dwa wielkie o identycznej budowie, zdobione kamieniami, pod numerem 14 – z dwunastoma kamieniami, sprawiony przez o. Gerasima (Welikonte?), kolejny, pod numerem 15 – srebrny, złocisty z dwunastoma kamieniami oraz pod numerem 16 – zawierający relikwie św. Antipy (Antypasa)[29].

Napis na bokach krzyża, cytowany przez Mikołaja Dałmatowa, wzmiankuje dwadzieścia postaci, w tym arcybiskupa Jonę i trzech biskupów: Józefa, Wassiana i Aleksandra, księcia Wasyla oraz piętnaście innych sług Bożych: Stefana, Sidora,

18 K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie...*, s. 239, kat. 158.
19 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский...*, s. 477.
20 T. Chrzanowski, *Złotnictwo toruńskie, Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV w. do 1832 r.*, Warszawa 1988, s. 25, il. 7–8.
21 *Tyniec. Sztuka i kultura benedyktynów od XI do XVIII w., Katalog wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu, październik–grudzień 1994*, red. K. Żurowska, Kraków 1994, s. nlb. 51, il. XXV, XXVI, XXVII; Andrzej Ożga, opat tyniecki od 1477 r.; tamże, s. 62–64; o. P. Sczaniecki OSB, *Katalog opatów tynieckich*, Kraków 1978, s. 105–106.
22 K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie...*, s. 90.
23 T. Chrzanowski, *Złotnictwo toruńskie...*, s. 33, il. 30, 31, 32.
24 *Tyniec. Sztuka i kultura...*, kat. V/3, V/5, V/7, V/9.
25 *ACA*, s. 185.
26 Tamże, s. 229. Puchar był darem zakonnika Jeliseja z lat 1609–1635; Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский...*, s. 477.
27 Tamże, s. 463.
28 Tamże, s. 456.
29 *ACA*, s. 185–186. Św. Antipa był męczennikiem z I w., biskupem Pergamonu.

Symeona, Grzegorza, Michała, Iwana, Jonę, innego Iwana, Timofieja, Filimona, Andrzeja, Akintę i Sisoja ikonnika[30]. Jak ustalił Aleksander Siemaszko, imiona odnoszą się do metropolity Jony, Józefa, czyli Józefa Sołtana biskupa smoleńskiego, Wassiana biskupa włodzimierskiego lub pińskiego; Aleksego (Aleksandra) czyli Aleksego I (Aleksandra Zbaraskiego) biskupa chełmskiego. Ten ostatni miał umrzeć w 1504 roku, zatem data ofiarowania krzyża zawęża się do lat 1503–1504. Przypuszczalnie krzyż został ofiarowany klasztorowi przy odnotowanym poświęceniu cerkwi lub jej założeniu 15 X 1503 roku przez metropolitę Jonę. Kniaź Wasyl to zapewne Wasyl Gliński, brat Michała Glińskiego, buntownika, uciekiniera do Moskwy w 1508 roku[31]. Skoro ich imiona zostały wymienione na krzyżu, można sądzić, że wzięli też udział w fundacji ośrodka.

Napis na fotografii Iwana Pietrowa informuje, że krzyż został podarowany klasztorowi przez metropolitę Józefa Sołtana w XVI wieku. Fotografia prezentuje awers i rewers krzyża. Krucyfiks był umieszczony na profilowanej, owalnej stopie, złożonej z trzech zmniejszających się ku górze pierścieni na cokolikach, zdobionych rytym ornamentem krzyżujących się linii. Najniższy cokolik dekoruje ornament przeplatających się falistych wstęg, tworzących romboidalne pola z kamieniem w centrum. Środkowy wypełnia szereg wolich oczu otoczonych ramą w formie okucia z wklęsłymi regularnie rozłożonymi kropkami i wypukłym nitami pośrodku owalnych pól. Najwyższy pierścień wypełnia ornament przenikających się ukośnie ułożonych prostokątów. Krawędzie belek krzyża podkreślają podwójne równoległe linie. Na przecięciu belek znalazło się ryte przedstawienie Ukrzyżowanego, ale większą część tego rysunku zasłania pełnoplastyczna nakładana cierniowa korona o wyraźnie odmiennych cechach formalnych, zapewne przydana później, otaczająca mniejszy ażurowy krzyż z prześwitem w centralnej części. W tym mniejszym krzyżu zostały umieszczone relikwie Krzyża Chrystusa. Poniżej stóp



Krzyż zaprestolny
z Daru Józefa Sołtana,
F.82-2303/19 (awers)

30 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский…*, s. 456.

31 Możemy za Mikołajem Dałmatowem powtórzyć, że najpewniej dzieło zostało wykonane w latach 1503–1507, autor zaznaczył, że na końcach belek pionowej i poziomej w osobnych oprawach mieściły się proste szklane ozdoby, przy czym jednej już wówczas nie było; Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский…*, s. 455–456.

Ukrzyżowanego znalazł się ryty rysunek grobu praojca Adama, na zakończeniach belki poprzecznej półpostacie: z lewej dwie – Matka Boża z św. Janem i symboliczny Grób Chrystusa, z prawej zaś niewiasty niosące mirrę. Odwrocie w miejscu przecięcia belek zdobi mały nakładany krzyż złożony z dziesięciu kamieni.

Mikołaj Dałmatow przekazał wiadomość, że na początku XVIII w. w starym krzyżu nieznany złotnik wykonał specjalne miejsce dla pomieszczenia relikwii, otoczone srebrnym wieńcem cierniowym z promieniami. Wedle inwentarza z 1764 roku relikwie były przechowywane w *darochranitielnicy,* w kryształowym krzyżu, zaś ze spisów sporządzonych w końcu XVIII wieku relikwie te przechowywano były w cyborium umieszczonym w karmazynowym aksamitnym woreczku ze złotym sznureczkiem[32] i tylko inwentarz z 1800 roku wzmiankuje, iż znajdują się one w starym krzyżu[33]. Nie jest jasne, czy te relikwie były własnością ktitora, czy też klasztoru. W 1655 roku kasztelan wileński Jan Kazimierz Chodkiewicz, z innymi przedmiotami przejętymi z monasteru, zabrał również cząstki Świętego Drzewa[34].

Interesujący napis znalazł na poprzecznej belce w górze krzyża, przytoczony przez Dałmatowa, lecz monografista klasztoru poprzestał na informacji o języku słowiańskim i nie rozwinął skrótu. Napis С Ѣ Є Ѣ і И Л В Ь [?] pozostaje nieodczytany[35]. Pełne wyjaśnienie jego znaczenia wymaga przeprowadzenia dalszych badań i porównania z podobnymi obiektami.

Umieszczanie napisów na krzyżach nie było praktyką odosobnioną. Podobne inskrypcje znalazły się na bokach krzyża – stauroteki kardynała Bessariona[36], o trzech równoległych ramionach poprzecznych[37], zdobionych zgeometryzowanym ornamentem roślinnym, z greckimi literami w okrągłych emaliowanych polach na zakończeniu ramion i greckimi napisami na bokach[38].

Do najważniejszych cennych obiektów w klasztornej cerkwi w Supraślu należały te, które wiązały się ze Świętymi Darami. Ze względu na konieczność właściwego obchodzenia się z nimi stosowane w liturgii naczynia nie były zwykłymi sprzętami. Do ich wykonania stosowano cenne materiały, zaś bogate zdobienia miały podnieść ich wartość materialną, by była bliższa sakralnej[39]. Do podstawowych sprzętów liturgicznych należały artoforia (gr. *ἀρτοφόριον*), naczynia do przechowywania poświęconego chleba.

Sprzęty do przechowywania Świętych Darów wywodziły się ze starochrześcijańskiego naczynia *pyxis* w formie puszki lub zaopatrzonego w wieczko kielicha[40]. Wykonywano je w różnych formach: *darochranitielnice* lub relikwiarze w kształcie miniaturowej świątyni znane są z okresu bizantyńskiego, np. tzw. relikwiarz św. Anastazego Perskiego, wykonany w końcu X w. w Antiochii przyjął formę czworobocznej kasety zwieńczonej ażurowym bębnem i kopułą oraz półkolistą apsydą[41]. Zdaniem badaczy jest bardziej prawdopodobne, że pełnił funkcję artoforium, naczynia przeznaczonego na Święte

32 Tamże, s. 454.

33 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский…*, s. 454. Co ciekawe archimandryta zapisał, że z opisów klasztoru z początków XIX w. wynika, że istniał drugi kryształowy krzyż, w którym umieszczono niewielkie fragmenty relikwii, pozostałe po śmierci o. Antoniego Gruszeckiego (zm. 1798), lecz ten nie zachował się do drugiej połowy XIX w.; tamże.

34 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский…*, s. 163. W przypisie wymienia się również wielką pieczęć klasztorną, srebrne sztućce, bydło, konie, wiele produktów żywnościowych; tamże, s. 163–164, przyp. 3.

35 Tamże, s. 456. Być może ów skrót należy rozwinąć jako СЕЙ ЧИН ЛАВРЕ [?]. Pani dr hab. Aleksandrze Sulikowskiej-Bełczowskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie serdecznie dziękuję za pomoc w próbie odczytania.

36 Bizantyński humanista (1408–1472), zakonnik, teolog, dyplomata, mówca, gorący zwolennik unii kościelnej, od 1432 roku kardynał, od 1463 roku łaciński patriarcha Konstantynopola; Z. Włodek, *Bessarion*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. II, Lublin 1976, szp. 329.

37 Na temat tej formy krzyża zob. J. Wasilewska, A. Czachorowska, *Krzyż jakiego nie znamy*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 2018, nr 109, s. 78.

38 H. Klein, *Cardinal Bessarion, Philippe de Mezieres and the Rhetoric of Relics in late medieval Venice,* [w:] H. Klein, V. Poletto, P. Schreiner, *La stauroteca di Bessarione fra Costantinopoli e Venezia*, Venezia 2017, s. 3–39, il. 15 a-I.

39 Więcej na ten temat zob.: J. Nowiński SDB, *Ars eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000, passim.

40 *Lexikon für Teologie und Kirche,* hrsg. W. Kasper, t. I, Freiburg–Basel–Rom–Wien 1993, szp. 1046; S. Benker, *Glossarium Artis*, t. II, *Liturgische Geräte, Kreutze und Reliquiare der christlichen Kirchen*, München–New York–London–Paris 2011, s. 45; М.А. Миханько, Э.Н.Л., *Дарохранительница*, [w:] *Православная Энциклопедия*, t. XIV, Москва 2006, s. 202–205.

41 *Glory of Byzantium. The Art. and Culture of the middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, ed. H. Evans, W. Wixom, New York 1997, s. 460–461, il. 300. Obiekt wykonany ze złoconego srebra jest ozdobiony niellem, mierzy 19,5 cm wys.

Dary. Przykładem takiego obiektu jest wykonany w Konstantynopolu w latach 1059–1061 relikwiarz w formie ośmiobocznej świątyni, ze złoconego srebra, przechowywany w moskiewskiej Zbrojowni (Orużejnoj Pałatie)[42]. *Darochranitielnica* była zwykle wykonana ze szlachetnego metalu, często złocona, zaś od XIII w. zazwyczaj towarzyszyła jej patena[43].

W interesującym nas zespole dokumentującym zabytki cerkwi supraskiej znalazły się dwa przedmioty, pełniące tę funkcję: *darochranitielnica* w kształcie świątyni i druga w kaształcie gołębia. Pierwszy przedmiot, zachowany w zbiorach kremlowskich, był wielokrotnie wzmiankowany w pracach historyków[44], wrócimy doń w dalszej części rozważań.

Artoforium w postaci figury gołębia, symbolizującego Ducha Świętego, to obiekt o bardzo starej metryce. W niektórych świątyniach nad ołtarzem wznoszono rodzaj baldachimu, „kiworij", cyborium, którego pochodzenie sięga czasów Konstantyna Wielkiego. Jest to symboliczne odwołanie do namiotu nad Arką Przymierza. Pod baldachimem umieszczano srebrną lub złotą puszkę, cyborium w kształcie gołębia, gdzie mieścił się Najświętszy Sakrament[45]. Do najstarszych dzieł tego typu zalicza się obiekt, należący do skarbu z Attarouthi[46]. *Darochranitielnica* w formie figurki gołębia, bogato zdobionej emalią z Limoges i datowana na pierwszą ćwierć XIII w., jest znana z katedry suzdalskiej, podobny obiekt miał się znajdować do 1861 roku w zbiorach prywatnych w Moskwie[47].

Według inwentarza z 1764 roku, cytowanego przez Mikołaja Dałmatowa, srebrny kiot znajdował się w ołtarzu, poniżej zaś znalazł się gołąb, zdaniem autora wykonany ze srebra niskiej próby[48]

Supraskie artoforium w formie modelu świątyni to prostopadłościenna metalowa skrzynka z dwuspadowym dachem, spoczywająca na czterech umieszczonych w narożach kulistych nóżkach – wspornikach, nad którymi cherubiny podtrzymują kółko do zawieszenia obiektu nad ołtarzem. Narożniki świątyńki dekorują smukłe pilastry na cokołach, podkreślenie połaci dachu tworzy ażurowy gzyms wieńczący oraz gotyckie czołganki. Narożniki dachu wieńczą cztery zakończone kopułami ażurowe wieże, zaś jego centralną część zajmuje proporcjonalnie większa wieża o tych samych formach. Wszystkie kopuły zostały zwieńczone krzyżami. Frontalną ścianę obiektu wypełnia scena Zwiastowania. W próbie przedstawienia wnętrza czytelna jest dążność do perspektywicznego ukazania pomieszczenia, widoczna w układzie flizów posadzki i filara za postacią Matki Bożej. Scenie towarzyszą z dwóch stron ukazani w hieratycznych frontalnych postawach hierarchowie: św. Piotr z lewej i św. Aleksy z prawej. Obaj zostali ustawieni na flizach posadzki, w trójlistnych arkadach ze smukłymi kolumnami, przy czym centralną arkadę w dużej części przysłania zawias dachu-nakrywy. Scenę Zwiastowania i flankujące ją postacie hierarchów uzupełniają napisy cyrylicą. Przeciwległą ściankę zdobi ornament wici roślinnej, jej centrum zajmuje szyld w formie tarczy herbowej z otworem na klucz.

Ciekawe rozwiązanie znalazło się na krótszych ściankach: jedną wypełnia wizerunek Chrystusa Emanuela w popiersiu z krzyżowym nimbem wokół głowy, przeciwległą zaś tzw. *nierukotwornyj* obraz Chrystusa. Wszystkie przedstawienia otacza ornament sznurowy. Mikołaj Dałmatow przekazał, że obiekt ważył 4 funty 48 zołotników srebra, czyli blisko 2 kilogramy[49].

42 И.А. Стерлигова, *Византийский мощевик Дмитрия Солунского из Московского Кремля,* [w:] *Дмитревский собор. К 800-летию памятника и его судьба в Древней Руси*, Москва 1997, s. 255–273, il.
43 S. Benker, *Glossarium Artis…*, l.c.
44 *И.И Йодковский. Церкви, приспособленные к обороне…*, s. 253–271; J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony…*, s. 137.
45 Grecki termin *kiborion* określał kubek do picia, ale także osłonę, przykrycie, oznaczał stałą konstrukcję w formie baldachimu na kolumnach lub filarach, założoną na planie koła lub czworoboku, symbolizował zaś od czasów antycznych sklepienie niebieskie, osłonę cudownych źródeł, grobów herosów, studni itp. Łacińskie określenie *tabernaculum* oznaczało namiot, a także osłonę, baldachim. We wczesnym średniowieczu oba terminy stosowano wymiennie; J. Nowiński SDB, *Ars eucharistica…*, s. 37–38; H. Evans, M. Holcomb, R. Hallman, *The Arts of Byzantium*, "The Metropolitan Bulletin", Spring 2001, s. 38.
46 J. Nowiński SDB, *Teologia Eucharystii w sztuce sakralnej – wybrane przykłady z kategorii vasa sacra*, [w:] *Pióro na wodzie. Eseje o ks. Januszu St. Pasierbie i studia z ikonografii dedykowane Jego pamięci*, Warszawa 2015, s. 111.
47 Н.Н. Вронин, *Зодчество северо-восточной Руси XII–XV в.*, t. II, Москва 1962, s. 39, il. 20, s. 487, przyp. 41.
48 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский…*, s. 544.
49 Tamże.



Darochranitielnica srebrna, opisana w 1557 r., F.82-2303/25







Darochranitielnica srebrna opisana w 1557 r., F.82-2303/26
Darochranitielnica srebrna, F.82-2303/27
Darochranitielnica srebrna, F.82-2303/28

Zdaniem niektórych badaczy supraska *darochranitielnica* w kształcie świątyni powstała w dwóch etapach: jako pierwsza, około 1500 r., powstała część zwana gotycką, z motywem czołganek na zwieńczeniu dachu, później zaś miały powstać dekoracje o charakterze renesansowym, takie jak cherubiny przy kulistych nóżkach, dekoracja w formie maureski, stylizowanej ulistnionej wici roślinnej czy smukłe pilastry w narożach[50]. Ta teza wydaje się wątpliwa, jako że w interesującym nas zabytku znalazły się elementy późnogotyckie (forma trójlistnej arkady, czołganki na gzymsach), jak i wczesnorenesansowe (forma wici roślinnej, próba perspektywicznego ukazania wnętrza).

Fakt umieszczenia postaci św. św. Piotra i Aleksego stał się podstawą przypuszczeń, że *darochranitielnica* została przywieziona przez jednego z Chodkiewiczów z Moskwy w czasie dymitriad[51]. Pochodzenie zachowanego w Moskwie obiektu wymaga dalszych badań. Nie wiemy, czy był obecny w cerkwi supraskiej w XVI w., nie mamy pewności, czy wymienia go *Rejestrzyk* archimandryty Kimbara jako kowczeg srebrny[52]. W inwentarzu z 1645 r*Darochranitielnica* wzmiankuje się srebrny złocisty kiot ze srebrnym kluczykiem, przechowywanym przez ktitora, wojewodę wileńskiego. Przechowywano w nim różne, nieznane bliżej relikwie[53]. Kolejny spis, z 1668 r*Darochranitielnica*, pod numerem 19 wymienia zapewne interesujący nas obiekt, opisany kiot srebrny złocisty, zaopatrzony w cztery wieżyczki z krzyżykami[54].

Do grupy odnalezionych srebrnych zabytków klasztoru, prócz *darochranitielnicy* i kielicha, należy dzban i misa, przeznaczone do rytualnych ablucji. Omówił je Mikołaj Dałmatow[55], odnalazł je zaś w zbiorach kremlowskich Edmundas Laucevičius[56].

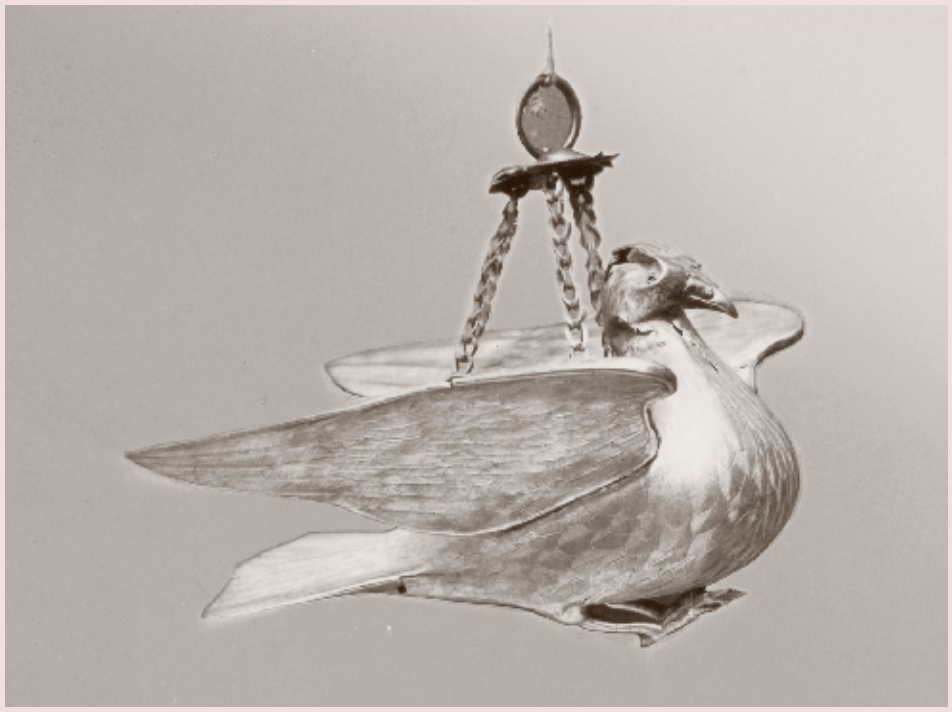




Diskos srebrny dar A. Chodkiewicza, F.82-2303/2/24

Puchar miedziany Św. Jana z Damaszku, F.82-2303/21

50 J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony…*, s. 135.
51 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский…*, s. 477.
52 *Археографический сборник документов относящихся к истории северо -западной Руси*, t. IX, Вильна 1870, s. 52.
53 *АСД*, s. 189–190.
54 Tamże, s. 230.
55 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский…*, s. 479.
56 E. Laucevičius, B. R. Vitkauskienė, *Lietuvos auksakalystė…*, s. 132, il. 73. Obiekty



Gołąb miedziany
z XVI w. F.82-2303/29

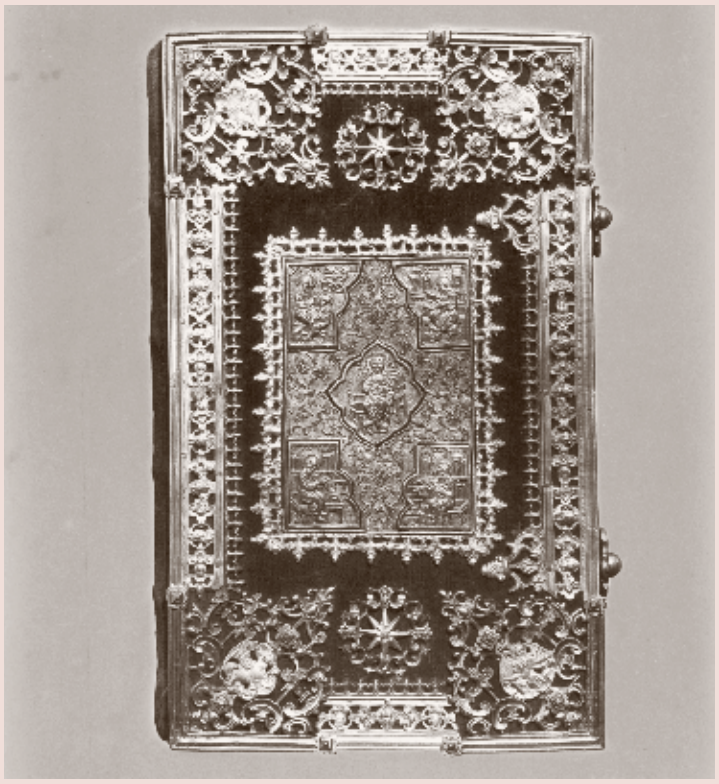
Dzban jest sygnowany gmerkiem autora i inicjałami I. B. Zdaniem litewskiej uczonej Birute Vitkauskiene jest to sygnatura wybitnego złotnika związanego z Wilnem – Jerzego (Georgius, Jorge) Behma, czynnego od ok. 1540 r*Darochranitielnica*[57]. W jej opinii jest kwestią dyskusyjną, czy artysta był Czechem i czy wcześniej był aktywny w Krakowie. Jego dziełem był piękny pacyfikał dla katedry wileńskiej, przechowywany w zbiorach Czartoryskich w Krakowie[58] oraz bardzo wysoko oceniana za artyzm wykonania monstrancja gieranońska[59].

Dzban i misę charakteryzuje podobny ornament puklowania, równoważący elegancję prostych form obu naczyń. Okrągłą misę z wyodrębnionym kołnierzem, zaznaczonym wrębem i płaskim dnem zdobi promieniste puklowanie. Rozszerzające się ku górze pukle są zakończone stylizowanymi główkami kwiatów. Płaszczyznę kołnierza wypełnia napis cyrylicą. Podobny napis jest umieszczony na wypukłym otoku lustra. Dzban, stanowiący komplet z misą, składa się z okrągłej profilowanej stopy zdobionej motywem promienistych pukli, pękatego brzuśca i zwężającej się ku górze szyjki. Naczynie przykrywa wypukła przykrywka na zawiasie, z wygiętymi, naprzeciwlegle położonymi szyjką i uchwytem. Opisany ornamenty charakteryzują dzieła wczesnego renesansu, który został przeniesiony do Krakowa i dalej do Wilna za pośrednictwem włoskich artystów, przybyłych z dworem królowej Bony.

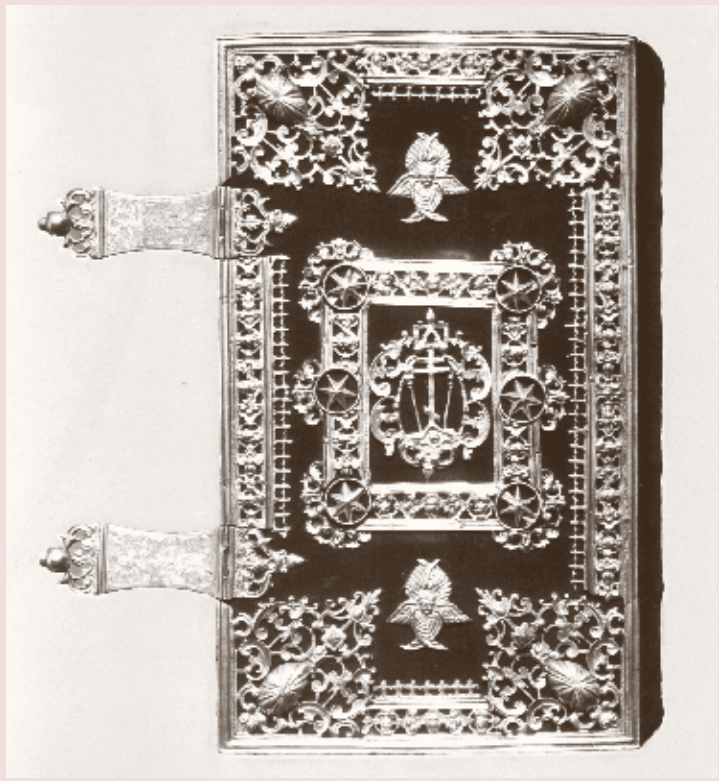
Łączenie różnych stylów było praktyką powszechną, z epoki późnego gotyku, zdaniem uczonych, zachowała się pokaźna liczba sakralnych obiektów złotniczych, głównie pochodząca z fundacji królewskich i magnackich, do tej liczby należą kielichy w kościołach Małopolski i Wielkopolski, z których zdecydowana większość wyszła z miejscowych warsztatów, np. kielich z daru Krzysztofa Szydłowieckiego z 1514 roku dla kościoła bernardynów w Opatowie, później przeniesiony do tamtejszej kolegiaty, przechowywany dzisiaj w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu[60]. Gotyk w rzemiośle utrzymywał się długo w XVI wieku. Sprzęty liturgiczne w cerkwi supraskiej pochodziły z różnych ośrodków; późnogotycki kielich powstał być może w Krakowie lub miastach pruskich, takie naczynia były znane w Grecji i na Bałkanach, podobnie jak *darochranitielnica* w formie świątyni. Dzban i misa powstały w Wilnie w 1541 roku, ich zamówienie opisał archimandryta Sergiusz Kimbar w cytowanym *Rejestrzyku*. Trzeba się zgodzić z Aleksandrem Siemaszko, że renesansowa forma tych naczyń jest dowodem podążania środowiska za gustami otoczenia[61].

O wileńskich złotnikach pisał Józef Ignacy Kraszewski, którego zdaniem już za panowania Zygmunta I w mieście było wielu przedstawicieli tej profesji, przy czym większa ich część pochodziła z Niemiec. Co ciekawe przepisy cechowe nie pozwalały się im żenić, dopóki nie zostaną majstrami[62]. Do okresu panowania Aleksandra Jagiellończyka nie mamy

57 B.R. Vitkauskienė, *Złotnictwo wileńskie…*, s. 55.
58 Tamże.
59 Więcej na ten temat: A. Kirkor, *Skarbiec katedralny w Wilnie*, „Kwartalnik Kłosów. Pismo naukowe i literackie" 1977, R. I, t. II, s. 175 i n.
60 Z. Żygulski jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987, s. 16.
61 A. Siemaszko, *Pierwsze stulecie...*, s. 59–60.
62 J.I. Kraszewski, *Wilno od początków jego do 1750 r.*, t. III, Wilno 1841, s. 271.



Ewangeliarz, dar Metropolity Sołtana, F.82-2303/22



Ewangeliarz, dar Metropolity Sołtana, F.82-2303/23

żadnych wzmianek o artystach tej specjalności, to ten władca nadał cechom przywileje, zaś rozkwit datuje się na czasy Zygmunta Augusta, który sprowadzał mistrzów m.in. z Krakowa[63]. Ignacy Baranowski ustalił, że wspomniany przywilej został wydany w Łukach 23 sierpnia 1495 roku. Wynika zeń, iż kandydat na złotnika musiał się wykazać świadectwem prawego pochodzenia, wykonać trzy majstersztyki: puchar, pieczęć i pierścionek z kamieniem, przed wyzwoleniem zaś przez rok wędrować po różnych ośrodkach. Dokument zakazywał używania „kamienia szklanego", pozłacania miedzi i mosiądzu, zakazywał obecności partaczy, czyli osób spoza cechu. Aleksander Jagiellończyk pozwolił na zmonopolizowanie produkcji złotych i srebrnych przedmiotów[64].

Szczególny rozkwit przeżywało wileńskie rzemiosło złotnicze w czasach ostatnich Jagiellonów, kiedy miasto stało się drugą stolicą Rzeczypospolitej. Jak wynika z badań archiwalnych cech złotniczy powstał tu dzięki mistrzom polskim i niemieckim, którzy licznie napływali z Krakowa, Gdańska i Królewca. Przybyło stamtąd wielu mistrzów, którzy wprowadzali nowe, znane już tam nurty renesansu. O ich silnej pozycji może świadczyć fakt sygnowania swoich wyrobów i walce z konkurentami spoza cechu[65]. Przybysze przynieśli ze sobą znajomość nowych technik i ornamentów, zgodnych z duchem czasu. Przykładem takiej postawy mogą być dzban i misa, wykonane przez Jerzego Behma dla cerkwi w Supraślu.

Nieco odmiennie przedstawiają się dzieje ikonostasu supraskiego: w momencie powstawania, czyli w połowie XVII w., zastosowane w nim ornamenty nie były już stosowane w gdańskich warsztatach. Używano ich zaś w oddalonym od artystycznych centrów Wilnie. Przypuszczalnie na wybór tego ośrodka przez zakonników supraskich wpłynęła z jednej stro-

63 Tamże, s. 269.
64 I. Baranowski, *Cech złotników w Wilnie*, „Kurier Wileński" 1911, nr 9 (22), s. 1–2.

65 B.R. Vitkauskiene, *Złotnictwo wileńskie...*, s. 298.



Karta z Hermologionu, 1662



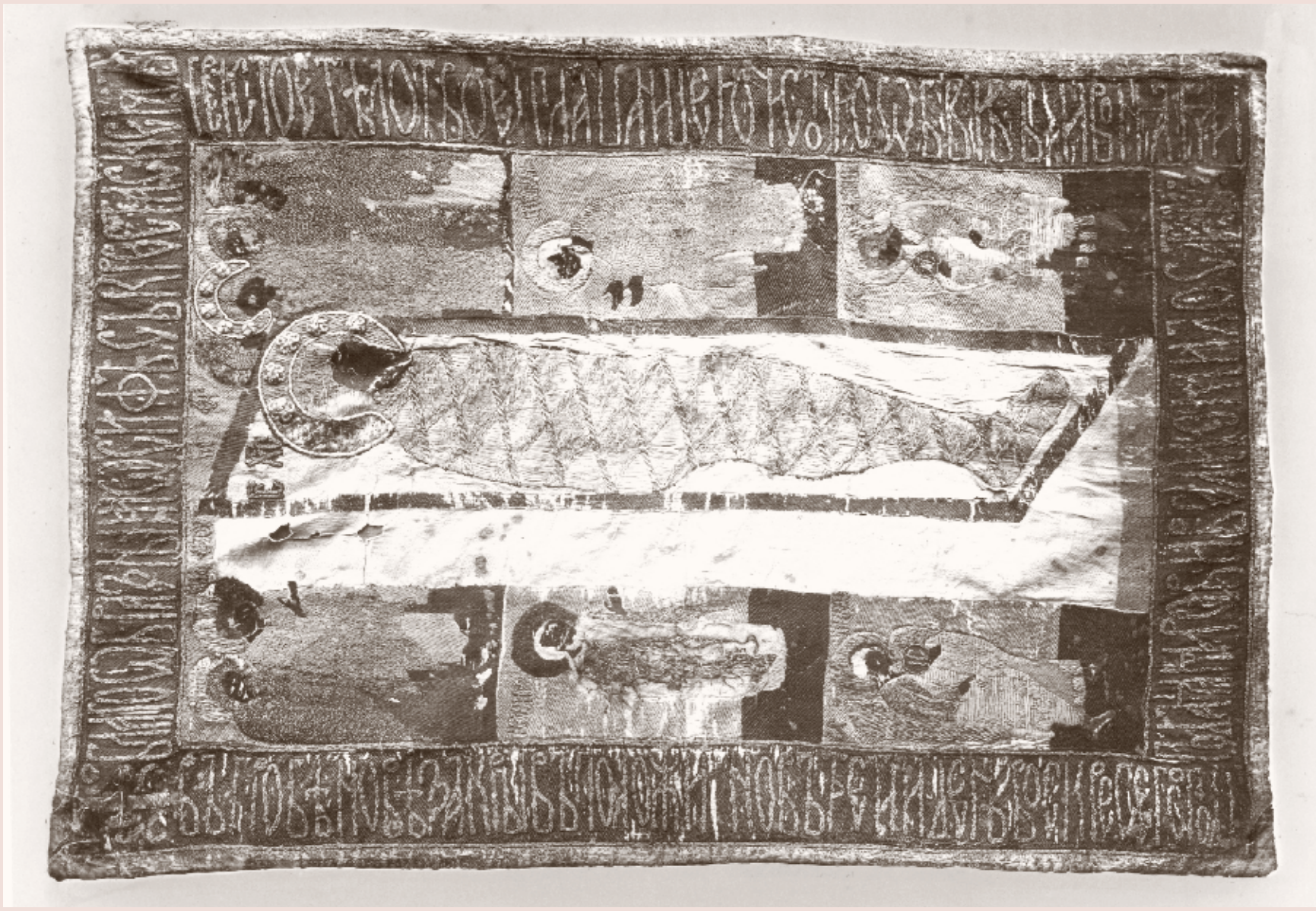
ny sytuacja polityczna i zagrożenie wojną, z drugiej zaś niższe niż w Gdańsku, gdzie powstawały dzieła luksusowe, koszty wykonania. Dla klasztoru, realizującego wówczas kosztowną gruntowną przebudowę wnętrza, nie była to kwestia bez znaczenia. Dodatkowo na ów wybór wpłynęły zapewne wykonywane tam i zyskujące popularność tzw. ikonostasy flamandzkie, opisane w innym miejscu[66].

66 J. Tomalska, *Ikonostas supraski, Problem atrybucji*, [w:] *Studia o kulturze cerkiewnej w dawnej Rzeczypospolitej*, red. A. Gronek, A. Nowak, Kraków 2016, s. 43–59.

Karta z Hermologionu, 1662



Ostatnia Wieczerza, haft wg przekazu z XVI w., F.82-2303/17



Wydaje się oczywiste, że zakonnicy bogatego klasztoru, utrzymujący codzienne, poświadczone archiwalnie kontakty z wielkimi centrami w Rzeczypospolitej, m.in. z Krakowem, Wilnem, Gdańskiem, musieli mieć orientację w najnowszych nurtach artystycznych. Elementy włoskiego renesansu pojawiły się w Wilnie wraz z włoskimi twórcami w pierwszej połowie XVI wieku[67], w chodkiewiczowskim Zabłudowie krótko po połowie stulecia moskiewscy typografowie Iwan Fedorow i Piotr Mścisławiec wydrukowali Евангелие учительное, niemal w tym samym czasie na tym obszarze żywe były dysputy religijne, działali reformatorzy religijni, powstawały zbory ewangelickie. W tej perspektywie różne nurty teologiczne, filozoficzne czy kulturowe były obecne na interesującym nas obszarze rychło po pojawieniu się na Zachodzie. Dlaczego w ośrodku o wielkim znaczeniu religijnym i kulturowym, jakim miał być supraski klasztor, nowe style miałyby się pojawiać z sięgającym ponad półwiecza opóźnieniem? Ten problem należy do ważnych pytań odnoszących się do dziejów kultury polskiego prawosławia.

67 A.S. Czyż, *Artyści włoscy w Wielkim Księstwie Litewskim w okresie nowożytnym: przegląd problematyki i postulaty badawczy*, „Saeculum Christianum: pismo historyczno-społeczne" 2013, nr 20, s. 61–73.

Płaszczanica
wg przekazu XVI w.,
F.82-2303/18 nr fot.20



Ikona Chrystus Pantokrator F.82-2303/14



Ikona Matka Boska Hodegetria Supraska F.82-2303/15



Ryza jedwabna z XVI w.,
F.82-2303/36



Sticharion diakoński –
dar księżny Chodkiewiczowej,
XVI w., F.8282-2303/37



PIOTR P. POKRYSZKIN

CERKIEW ZWIASTOWANIA W MONASTERZE SUPRASKIM

П. Покрышкинъ, *Благовѣщенская церков въ Супрасльскомъ Монастырэ*
– opracowanie zostało wydane w publikacji wydanej na cześć hrabiego
A.A. Bobryńskiego w Sankt Petersburgu w 1911 roku, w drukarni B.F. Kirszbauma,
[oddział] Nowoisakijewska 20.
Niniejszy tekst stanowi jego przekład z języka oryginału na język polski.

W 1907 roku Jego Ekscelencja Włodzimierz, biskup białostocki, zwrócił się do Cesarskiej Komisji Archeologicznej z informacją o konieczności przeprowadzenia remontu i restauracji zniekształconej przez unitów cerkwi Zwiastowania znanego klasztoru w Supraślu, w powiecie białostockim, w guberni grodzieńskiej[1]. Będąc oddelegowanym do zbadania tej cerkwi, przy okazji wykonałem jej pomiary i chociaż nie traktuję moich spostrzeżeń jako wyczerpujących, to jednak myślę, że opublikowanie ich będzie ciekawe dla specjalistów architektów, ponieważ cerkwie w typie podobnym do supraskiej nie były dotychczas architektonicznie opracowywane w publikacjach, a są wyjątkowo oryginalne z powodu wyraźnie fortecznej konstrukcji i gotyckich detali. Najstarszymi cerkwiami tego typu (początek XV wieku), ale bez kopuł i ложных закомар [ślepych szczytów kokosznikowych – red.] w fasadach bocznych, na Litwie są: małomożejkowska, synkowicka i brzeska[2].

Pomiary zostały wykonane przeze mnie, wspólnie z pomocnikiem L.I. Kiryłowem, rysunki zaś wykonane były przez niego i przejrzane oraz sprawdzone przeze mnie. Przy pomiarach nie mieliśmy czasu, by sprawdzić ściany pod względem pionu; na oko wydają się być pionowe; nachylenie środkowej kopuły określono po wzięciu pod uwagę fotografii, których wykonałem dużą liczbę i które okazały się bardzo pomocne przy sporządzaniu rysunków. Ze względu na brak czasu nie zostały zbadane fundamenty, strych nad przysionkiem i zwieńczenia wieżyczek. Można przyjąć, że podłoga w cerkwi jest pozioma, jak również rzędy cegieł na fasadach, szczytach; poziomowanie przeprowadzono jedynie dla planów i przekrojów chórów oraz poddasza. Z większą dokładnością zmierzono plan strychu jako bardziej dostępnego.

Informacja historyczna o monasterze supraskim. Monaster powstał w 1498 r. zgodnie z wolą kniazia Aleksandra Chodkiewicza, marszałka Wielkiego Księstwa Litewskiego, który w ramach obrony prawosławia przed zaczynającą się łacińską propagandą sprowadził tu mnichów z Ławry Kijowsko-Peczerskiej (według innych dokumentów – zakonników z Góry Atos). Pierwotnie na miejsce dla monasteru wybrany został „Gródek" – własność ktitora Chodkiewicza[3], który wzniósł tu okazały zamek dla obrony klasztoru przed zagrożeniami ówczesnej wojny moskiewsko-litewskiej. W następstwie szybkiego wzrostu osadnictwa wokół zamku, mnisi zaczęli szukać bardziej ustronnego miejsca. Zgodnie ze starym obyczajem na rzekę Supraśl spuszczono drewniany krzyż i gdy znaleziono miejsce, do którego przybił niesiony nurtem – uroczysko Suchy Hrud, należące do tegoż ktitora – uznano je za wskazane przez Boga. Na nowym miejscu początkowo zbudowano maleńką drewnianą cerkiew pod wezwaniem św. Jana Teologa, poświęconą przez metropolitę kijowskiego Józefa Sołtana 22 maja 1505 roku. Cerkiew ta spłonęła. Istnienie monasteru zostało zatwierdzone specjalnym aktem patriarchy konstantynopolskiego Joachima nadanym z 1505 roku. Czas zbudowania wielkiej murowanej cerkwi Zwiastowania

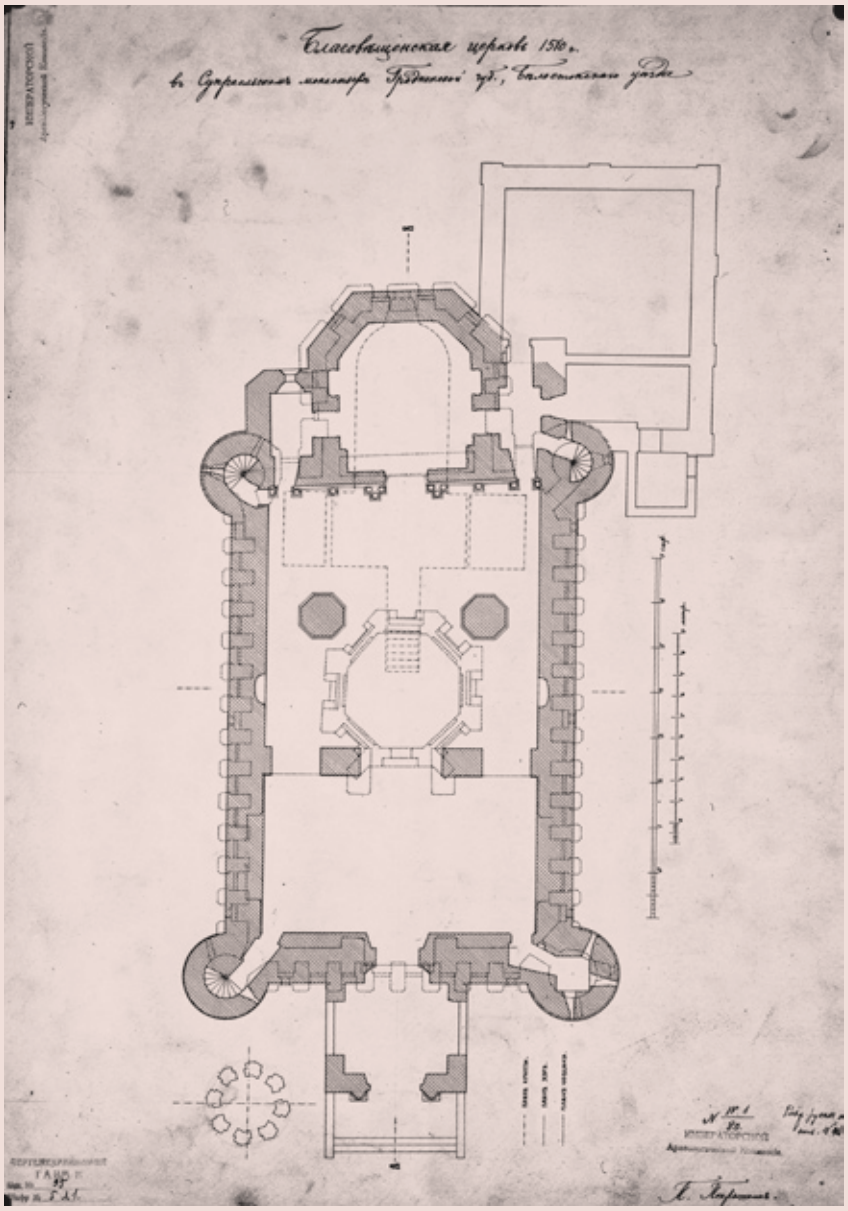


Il. 1. Monaster supraski. Widok ogólny z południowego zachodu (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864)

1 Wiadomości Imp. Arch. Kom., wyd. 26, s. 25–27 [Известя Императорской Археологической Комисии. Протоколы реставрационных конференции, 1908, в. 26, с. 25–27].

2 P.N. Batiuszkow, *Białoruś i Litwa*, rys. na s. 129, 135, 141, objaśnienia do rysunków – s. 129, 131, 132–133 [П.Н. Батюшков, *Белоруссия и Литва. Историческия судьбы северо-западного края*, Санкт Петербургъ 1890 – red.]. Por. tegoż: *Zabytki ruskie z dawnych czasów w zachodnich guberniach Imperium*, atlas VI. [П.Н. Батюшков, *Памятники русской старины в западных губерниях Империи*, Вып. 6: [Вильна], Санкт Петербургъ 1874 – red.].

3 Dawniej wieś w powiecie białostockim.



Il. 2. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu, 1510. Plan, OP HA ИИМК РАН, nr inw. 1802/715

[zakończenia prac – red.] datuje się na lata 1509–1510[4]. Została ona wyświęcona przez Józefa Sołtana 15 października 1510 roku. Monaster podporządkował się unii w początkach XVII wieku, po uporczywym sprzeciwie ze strony archimandryty Ihariona Massalskiego. Zwrócony został cerkwi prawosławnej w 1839 roku. Czasem największego rozkwitu klasztoru w okresie prawosławia jest połowa XVI wieku, za archimandryty Sergiusza Kimbara, gdy cerkiew została pokryta malowidłami ściennymi, a ikony w ikonostasie – bogatymi srebrnymi okładami; a w okresie unickim – XVIII wieku, do momentu zamknięcia drukarni, która była jednym z silniejszych oręży unickiej propagandy. W XVIII wieku przeprowadzono największe przeróbki w cerkwi Zwiastowania, zniszczono srebrne obłożenia na „miestnych" ikonach [w pierwszym rzędzie ikonostasu – red.], oprócz ikon Zbawiciela i Matki Bożej, zbudowano obszerne i solidne budynki, odbudowano po pożarze dzwonnicę i inne[5]. W monasterze do dziś są przechowywane wspaniałe świętości: cząstka Życiodajnego Krzyża Chrystusowego umieszczona w krzyżu z początku XVI wieku, cudami słynąca ikona Matki Bożej Supraskiej, ikona Zbawiciela i inne.

Opis architektoniczny cerkwi Zwiastowania. **Uwagi ogólne**. Oryginalność konstrukcji cerkwi tłumaczy się pragnieniem budowniczego, zbyt słabo znającego gotyk, by nadać prawosławnej cerkwi styl gotycki i przeznaczenie obronne; dążenie to doprowadziło do niespotykanej rozbudowy cerkiewnego poddasza (przekrój, rys. 3)[6], do wzniesienia czterech podobnych do minaretów wieżyczek w narożnikach (plan – rys. 2, fasada – rys. 4) i dużej liczby strzelnic w gzymsie głównym i powyżej niego – w dekoracyjnych szczytach zasłaniających poddasze. Kopuła, która zgodnie z rusko-bizantyjskim zwyczajem powinna doświetlać cerkiew, w związku z tym przyjęła wydłużony kształt studni [tambur – red.]. Wieżyczki mające przeznaczenie obronne – służące do ostrzeliwania frontów fasad, zostały wykorzystane do zbudowania spiralnych schodów na poddasze – głównego punktu obrony, oraz do dekoracyjnego naśladowania pięciokopułowych ruskich cerkwi. Chóry także posiadają dwie strzelnice. Widoczne są na nich dwa otwory w formie wertykalnych kanałów w sklepieniu, umieszczonych nad zachodnim wejściem do cerkwi, w których umocowane były łańcuchy, za pomocą których podnoszono i opuszczano

4 Archimandryta Mikołaj Dałmatow, *Supraski monaster Zwiastowania*, Sankt Petersburg 1892, s. 43 [Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь*, Санкт Петербург 1892 – red.] P.N. Biatiuszkow, *Białoruś i Litwa...*, objaśnienia do rysunków, s. 137.

5 M. Dałmatow, *Supraski...*, s. 201, 262, 265, 424, 468, 469.

6 Większość rysunków umieszczono na oddzielnych tablicach.

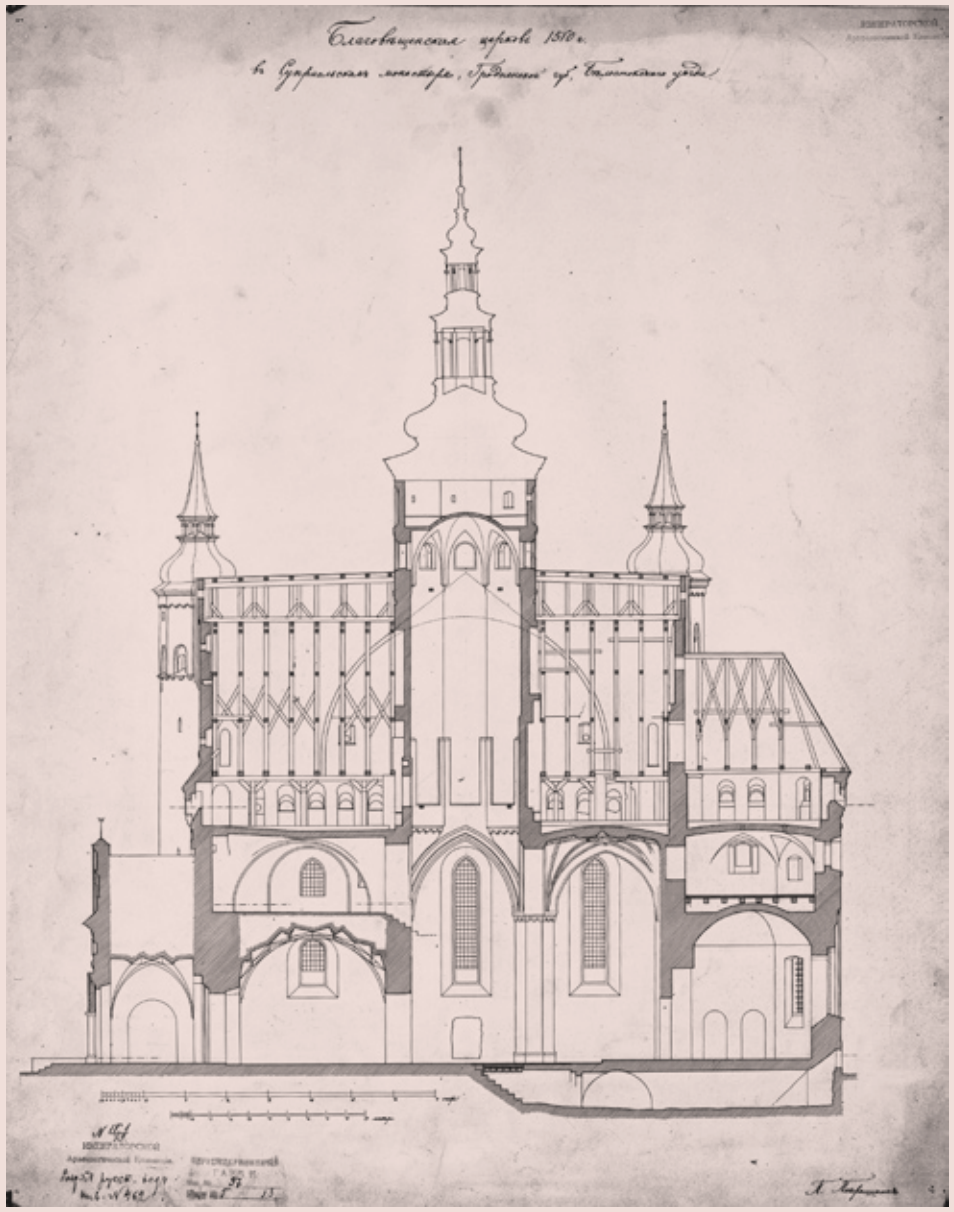
żelazną zasłonę [kratę, bronę – red.] tegoż wejścia. Fasady, jakby umyślnie, maskują rozmieszczenie pomieszczeń wewnątrz.

Plan cerkwi. Na drugim szkicu zakreskowany jest plan cerkwi, a licznymi liniami przerywanymi zaznaczone są: krypty ktitora, chóry i poddasze. Ogólnie plan świątyni jest wydłużony na osi wschód–zachód, z przesunięciem na wschód, z okrągłymi wieżyczkami w narożnikach, z graniastym [wielokątnym – red.] ołtarzem, żertwiennikiem i diakonikonem. Przysionek od zachodu dobudowano na styk do głównego budynku, jego dach zasłania nieczytelną przez to arkę na fasadzie (rys. 5) [zwieńczoną arkadowo niszę, w której niegdyś znajdowała się ikona wezwania świątyni i poniżej wejście – red.]; dlatego też nie wolno nie wziąć pod uwagę, że na rysunku z 1644 roku, który pokazuje na „miestnej" ikonie św. Jana Ewangelisty obraz cerkwi, brak jest wzmiankowanego przysionka[7] (rys. 6).

Dobudówka do południowo-wschodniego narożnika przy części ołtarzowej wykonana została w latach 50. XVI wieku za archimandryty Sergiusza Kimbara i służyła jako „trapieznа" [refektarz – red.], „riznica" [pomieszczenie dla szat liturgicznych – red.] i zakrystia[8], a w 1853 roku ihumen Wincenty Żurowski zburzył w niej wewnętrzną ścianę od „ryznicy", oddzielającą korytarzyk wiodący z pomieszczenia ołtarza na dziedziniec klasztorny, „zdjął cały dach" z dobudówki i urządził w niej tzw. ciepłą cerkiew pod wezwaniem św. Jana Teologa, która w 1890 roku przeniesiona została do nowego niełądnego budynku[9], dobudowanego do typowego unickiego korpusu z XVIII w., w którym mieszczą się cele przełożonych.

Przekrój cerkwi (szkic – rys. 3.). Właściwie cerkiew wewnątrz zajmuje ledwie połowę kubatury całego budynku. Z przysionka wchodzi się do *litiejnego pritworu* [narteksu – red.], przez drzwi, które zachowały stare okute żelazem skrzydła. Sklepienie nad narteksem pięknie ozdobione w późnogotyckim stylu i rozdzielone jest na trzy części płaskimi gurtami (rys. 7 i 8). Ściany do wysokości parapetów zakryte są drewnianymi panelami [tablaturą – red.]. Po zdjęciu paneli na ścianie północnej odsłonięto niewielkie pozostałości unickiej ornamentalnej dekoracji malarskiej, bardzo łatwo ścierającej się. Tynk zmurszał, pod nim nie znaleziono starszej warstwy. Doły ścian są bardzo mocno zawilgocone na skutek braku wywietrzników.

Nad sklepieniem narteksu znajdują się chóry z bocznym ołtarzem, zwróconym na południe. Na chóry wchodzi się spiralnymi schodami w północno-zachodniej wieżyczce; przekryte są one trzema krzyżowymi sklepieniami, rozdzielonymi jedne od drugich solidnymi arkadami na antach, z których oba wschodnie całym



Il. 3. Przekrój cerkwi Zwiastowania w Supraślu, ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 1802/713

7 M. Dałmatow, *Supraski...*, s. 141,426, 466–467. Rysunek, jednakże, jest niewyraźny.
8 Tamże, s. 467.
9 Tamże, s. 444.



Il. 4. Fasada cerkwi Zwiastowania w Supraślu, ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 1802/715

swoim ciężarem zwieszają się poza płaszczyznę ściany (przekrój – rys. 3, plan – rys. 2). Chóry otwierają się na cerkiew niezbyt szeroką arkadą, przez którą wychodzą na drewniany balkon z dekoracyjną żelazną kratownicą, wykonaną przez unitów i ozdobioną w bardzo ładnym, chociaż nieco zepsutym tu stylu Ludwika XV (rys. 9 i 10); balustrada rozciąga się przez całą zachodnią ścianę cerkwi, opierając się na północnej i południowej ścianie. Na przekroju (szkic – rys. 3) schody z chórów na balkon pokazane są linią kropkowaną, natomiast balkon nie jest zaznaczony. Narteks łączy się z cerkwią trzema arkadami, których plafony w czasach unickich obłożono deskami bez ornamentów, ozdobionymi jednak od strony lica snycerką. Kiedy wchodzimy pod kopułę cerkwi, poraża jej niebywała głębokość. Sklepienie kopuły od dołu sprawia wrażenie gwiazdy, dzięki rozczłonkowanej przestrzeni nad doświetlającymi oknami, bardzo efektowne w zamyśle, ale popsute przez niedobre nowe malowanie [malowidła zostały zniekształcone nieumiejętną restauracją - red.]. Ośmioboczny bęben kopuły spoczywa na zachodniej ścianie oraz na trzech łukach przyporowych gotyckiej formy. Północna i południowa arkada obwiedziona jest bogatymi ciągami rusko-gotyckich profili (rys. 9 i szkic – rys. 11); archiwolta wschodniej arkady jest w połowie obniżona w porównaniu z nimi. Jako podpory dla łuków przyporowych w środku cerkwi służą dwa ośmioboczne filary. Ścianki podkopułowego ośmioboku [bębna – red.], na wysokości cerkiewnego poddasza od strony zewnętrznej, ustrajają duże nisze wykonane jednak niedbale, niefasadowo i niesymetrycznie[10], a u dołu, w narożnikach wewnętrznych, wzmocnione są pilastrami (patrz przekrój – rys. 3), sprawiającymi na pierwszy rzut oka wrażenie niedokończonych i jakby przerabianych, ale pokrywające je malowidła ścienne pochodzą z tego samego czasu, co cała dawna dekoracja malarska w cerkwi. Z detali charakterystycznych dla początku XVI wieku interesujące są dwupoziomowe ząbkowania na kapitelach filarów i w żagielkach; są one także obficie używane na gzymsach i pasach fasady. W ośmioboku zachowały się 4 drewniane wiązania, końce których widoczne są z poddasza. Cienkie ścianki strychu nad sklepieniem kopuły poprzecinane są niesymetrycznie strzelnicami, z zewnątrz ozdobione dekoracyjnymi niszami, które razem z niżej położonymi doświetlającymi oknami, nadają zadaszonej fasadzie ośmioboku dwupoziomowy wygląd[11].

Wąskie przestrzenie pomiędzy bocznymi łukami przyporowymi i ścianami cerkwi przykryte są sklepieniami krzyżowymi z gotyckim żebrowaniem (patrz rys. 9, po prawej i po lewej).

10 Chcę przez to powiedzieć, że poddasze i szczyty kokosznikowe pochodzą z tych samych czasów co podobne do studni sklepienie kopuły [tambur – red.].
11 Detal maskujący obecność potężnego poddasza za szczytami.

Il. 5. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Widok z północnego zachodu (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864)



Il. 6.

Przestrzeń przed ikonostasem, niemal kwadratowa, pokrywa żagielkowo-krzyżowe sklepienie, zawile udekorowane na wzór barokowo-gotyckiego sklepienia gwiaździstego, niezupełnie rozumianego (rys. 12, 13 i 3); żebrowanie ma bardzo surowy, nieco uproszczony profil, ale nie wydaje się ono tak surowe dzięki umiejętnemu rysunkowi starego fresku, dobrze, zdaje się, tu zachowanemu. Od północy i południa to gwiaździste sklepienie ograniczone jest mocnymi arkadami-gurtami, za którymi – do ścian cerkwi – idą wąskie, małe krzyżowe sklepienia, podobne do wyżej wspominanego podkopułowego (rys. 13).

Wschodnia ściana cerkwi zasłonięta jest ikonostasem, dlatego też sklepienie na przekroju w tym miejscu nie zostało dorysowane.

Ściany wewnątrz cerkwi dookoła u dołu pokryte są panelami („tablaturą") z czasów unickich. W podkopułowej części [cerkwi] panele te na ścianie północnej i południowej nieudolnie przerabiano w okresie pounickim. Po zdjęciu boazerii na ścianie północnej ukazała się nieforemna nisza, wykuta prawdopodobnie w celu wstawienia ikony. Taka sama nisza (i w takim samym celu wykonana) ukazała się i na południowej symetrycznej ścianie, kiedy zdjęto tam panele w celu aby umieścić relikwie św. Młodzieńca Gabriela przeniesionych tu latem w 1910 roku (o tym dokładnie – poniżej). Na północnej ścianie pod warstwą pobiały odkryłem wizerunki wielkich pustelników. Pośród wydrapanych na tynku napisów najpóźniejszymi datami okazały się: 1751 i 1749, gdzie cyfra 4 podobna jest do cyfry 9. Świadczy to o tym, że panele umocowano tu nie wcześniej niż wskazują owe daty. Przestrzeń przed ikonostasem, w unickich czasach służąca jako miejsce dla chóru, urządzona jest pięknie i bogato w stylu Ludwika XV; znajduje się tutaj tablatura, ławy, pulpity do nut, ambona i tron biskupi (rys. 14, 15, 16).

Obłamane wcześniej niezwykle piękne, ażurowe, rzeźbione szczyty tablatury widoczne na zdjęciach z 1864 roku (rys. 16), teraz poniewierają się na strychu; dlatego dziś niezrozumiałe wydają się zaokrąglenia kolumn, jakby obciętych z góry.

Ikonostas (rys. 26), ukończony został w 1664 roku w Gdańsku, z którym Supraśl miał połączenie wodne (wysyłano zboże). W budowie jego uczestniczył rzeźbiarz i pozłotnik Andrzej Modzelewski. Ikony do ikonostasu malował niejaki „Wincenty"[12]. W 1839 roku z ikonostasu usunięto figury. Z pierwotnego ikonostasu (1510 roku) pozostały jedynie ikony Zbawiciela i Matki Bożej (cudotwórcza „Supraska"). Postawiono je przy filarach w kiwotach, służących wcześniej jako ołtarze. W 1839 roku ołtarze zniszczono. Ryzy na tych ikonach wykonane za archimandryty Sergiusza Kimbara, lecz zostały one nieco przerobione przez archimandrytę Gabriela Kolendę w 1668 roku[13] .

12 M. Dałmatow, *Supraski...*, s. 140–142.

13 Tamże, s. 160, 173 i 465. P.N. Batiuszkow, *Białoruś i Litwa...*, objaśnienie do rysunków, s. 58.

Ołtarz [część ołtarzowa cerkwi – red.] w 1770 roku został ozdobiony znakomitą pod względem artystycznym sztukaterią i malarstwem[14] (patrz rys. 16).

Do schowka nad ołtarzem prowadzą spiralne schody w południowo-wschodniej wieży, do której wejście wiedzie z diakonikonu. Schody w wieży północno-wschodniej są niedostępne, podobnie jak i schody w wieży południowo-zachodniej, w większości zniszczone (część wieży na wysokości chóru służy jak składzik dla bocznego ołtarza). W północno-zachodniej wieży umieszczony był zegar i dzwon, które zostały stąd przekazane w 1867 roku do sokólskiej cerkwi[15].

Poddasze nad sklepieniami cerkwi. Za podłogę dla poddasza służy wyrównana powierzchnia cerkiewnych sklepień. Obrońcy stali na tej podłodze, aby strzelać przez machikuły (rys. 18). W ślepych blendowych szczytach kokoszników (po jednym na każdej fasadzie) znajdują się jeszcze trzy rzędy strzelnic (w tej liczbie są także pojedyncze strzelniczki w górnych zaostrzeniach szczytów), z których można było strzelać, tylko stojąc na krokwiach. Łuki stropowe wykonane są z drewnianych belek położonych w odstępach nie większych niż 2 arszyny oś od osi i mocno połączonych podłużnymi i poprzecznymi belkami wzmocnionymi podporami [wiązary kratowe – red.]; cała drewniana konstrukcja sprawia wrażenie gęstego, wysokiego lasu. Zbutwienia widoczne są tylko w północno-zachodnim narożniku (tu zgniły łuki, podpory i płatwie kalenicy) [elementy drewnianej konstrukcji pod poszyciem dachowym – red.].

Zewnętrzny widok cerkwi. W obecnym czasie fasady przedstawiają piękne ceglane tła, na których wyróżniają się wybielone gzymsy, pasy, szczyty i obramowania. Ceglany cokół udekorowany jest wzorami z czarnych cegieł zenderówek [układających się w wątek wendyjski (słowiański) – red.]. Czy w przeszłości była pobiała na gzymsach, obramowaniach i pasach – nie wiadomo. (Małomożejkowska cerkiew, wnioskując



II. 7. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Widok na północno-zachodni narożnik narteksu. Polichromia na sklepieniu wykonana po 1864 (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 8894



II. 8. Okno północne i część sklepienia w narteksie (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 8878

14 M. Dałmatow, *Supraski...,* s. 282, 283, 470.

15 Tamże, s. 467. Nie zdążyłem być na wszystkich schodach wieżyczek. Na poddasze wchodziłem niejednokrotnie, jak pamiętam, po schodach północno-zachodnich, a na dach – po północno-wschodnich. Ich stopnie są z belek, całe, wysokie na 5 ¼ werszka.



Il. 9. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Widok na balkon i zachodnie pendentywy. Balkon – XVII w., malowidła ścienne – 1557 (wg fotografii Pokryszkina, 1909)

z rysunku opublikowanego przez Batiuszkowa, do 1880 roku była pobielona tylko w niszach, teraz zaś detale są białe, a tło pozostawiono w cegle, jak w cerkwi supraskiej). Piękne obramowania wysokich, wysmukłych okien wchodzących w głąb ścian; dekoracyjny gzyms z machikułami, ciągnący się nad tymi oknami, udatnie się z nimi się komponuje. Śmiałe linie archiwolt-gurtów o profilu gotyckim znajdują się w szczytach kokosznikowych. W trzech z nich umieszczono pozorne okna [blendy – red.], wykonane, najwyraźniej, po to, aby zamaskować poddasze. Otwory strzelnic ożywiają płaskości szczytów i powierzchnie wieżyczek. Perska linia szczytów kokosznikowych, zaostrzona nad gurtem pod dachem, nie jest w pełni oryginalna, jako że dach zakrywa fasadową obróbkę podkopułowego ośmioboku. Zachowała się wydra z tego pierwszego dachu (rys. 3). Drewniane szczyty na kopule i wieżach prawdopodob-

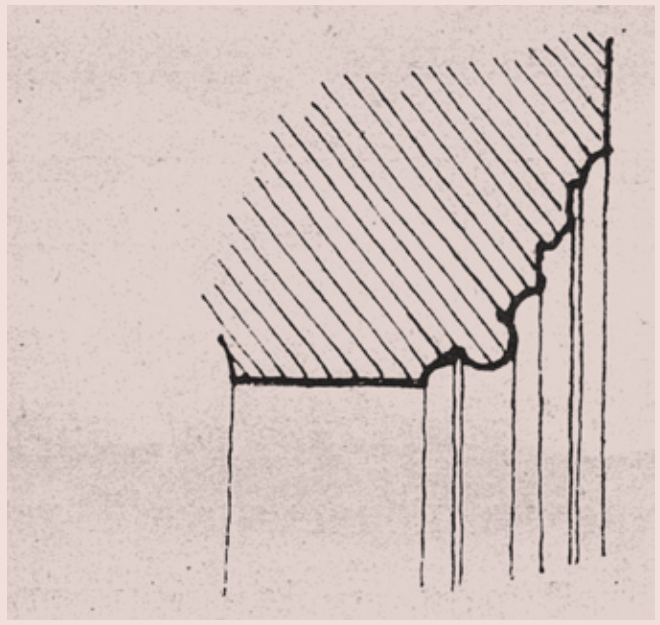
nie wykonano w 1859 roku[16] zamiast cebulastych (rys. 6) istniejących w 1644 r. Co zaś tyczy się głównej kopuły – można mieć wątpliwości co do jej przebudowy, gdyż widoczne obecnie nachylenie ku południowemu zachodowi jej drewnianego zwieńczenia (a nie ceglanego ośmioboku, który, na oko sądząc, jest wertykalny), było już odnotowane w 1778 roku[17] Zwieńczenie naprawiano w 1908 roku na polecenie Cesarskiej Komisji Archeologicznej. W celu postawienia iglic na wieżyczkach ściosano wierzchy okrągłych baszt, które zostały zupełnie zniszczone, razem z częścią gzymsów[18].

Fasada zachodnia. Przysionek, najprawdopodobniej dobudowano po 1664 roku[19]: 1) jest dobudowany na styk, 2) jego dach zasłania fasadową niszę-arkadę; ale jest jeden zastanawiający detal: pas z ząbkami podniesiono w stosunku do pasa fasad bocznych, jakby specjalnie, by związać go z gzymsem przysionka. Te niejasności prawdopodobnie rozwieją się, kiedy będzie badane jego poddasze. Przysionek zmieniony został po 1867 roku[20], a mianowicie: zabudowano w nim boczne arkady, zachodnią arkadę ozdobiono ceglanymi półkolumnami z ząbkowaną archiwoltą. Okrągłe okna pod machikułami służą do oświetlenia chórów. Białe graniaste wierzchy wieżyczek zbudowano na opisywanej fasadzie niejednakowo: nisze, w polach których wycięte są okna – w południowej wieży podniesione są pod gzymsik, a w północnej umieszczone dwa razy niżej. (Ta różnica występuje i we wschodniej parze wież, do czego więcej wracać nie będę).

Fasady boczne. Zwracają na siebie uwagę okna w zachodnich końcach tych fasad: rozdzielone na dwa, i chociaż mają wspólne obramowanie, świadczą o istnieniu chórów w cerkwi. Na wschodniej fasadzie szczyt kokosznikowy jest krańcowo uproszczony. Jego archiwolta zmieniona w bardzo cienką linię półkola. Ołtarzowe okna prawdopodobnie w części powtórnie

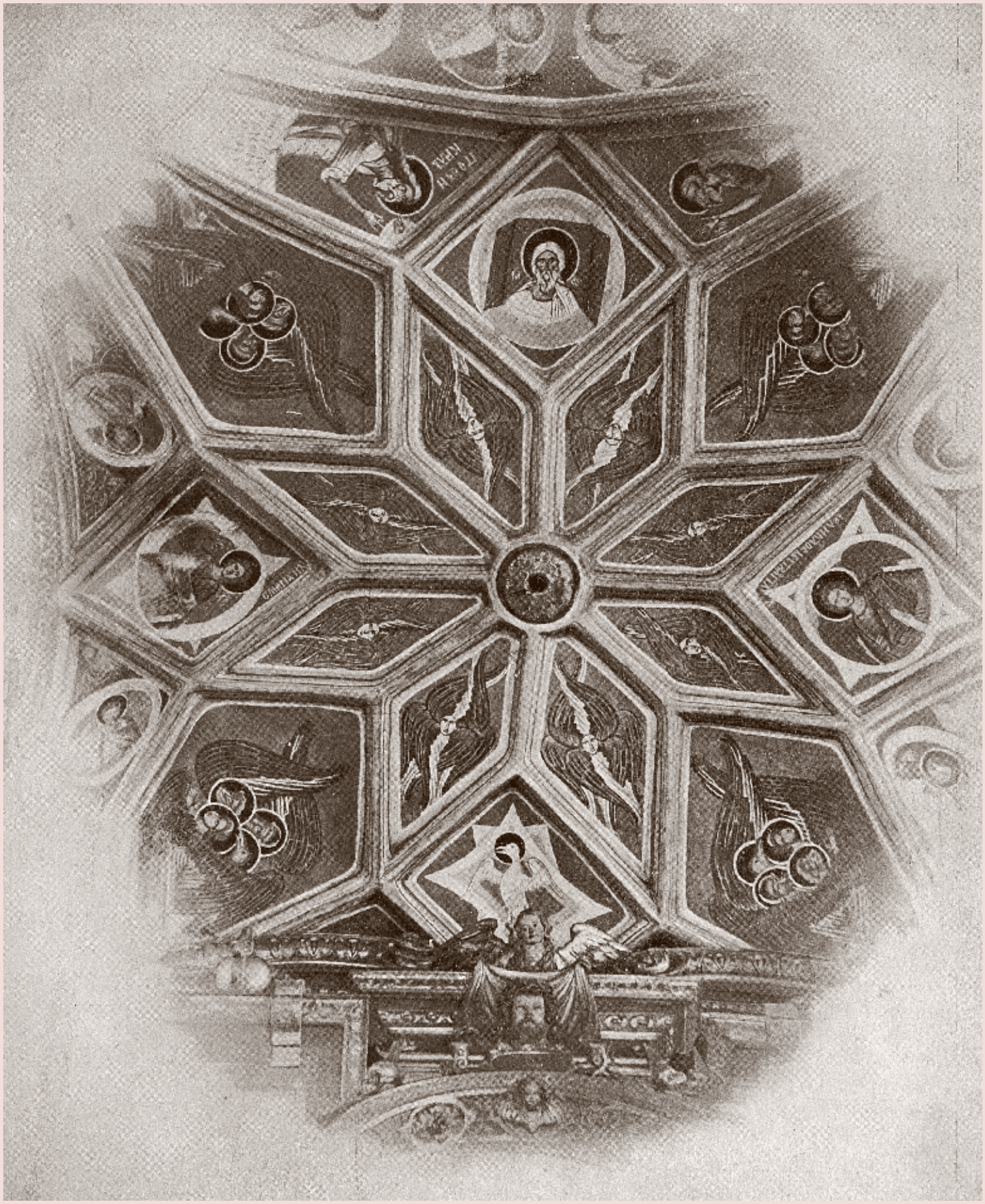


Il. 10. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Balkon chóru (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864)



Il. 11. Profil północnego łuku przyporowego

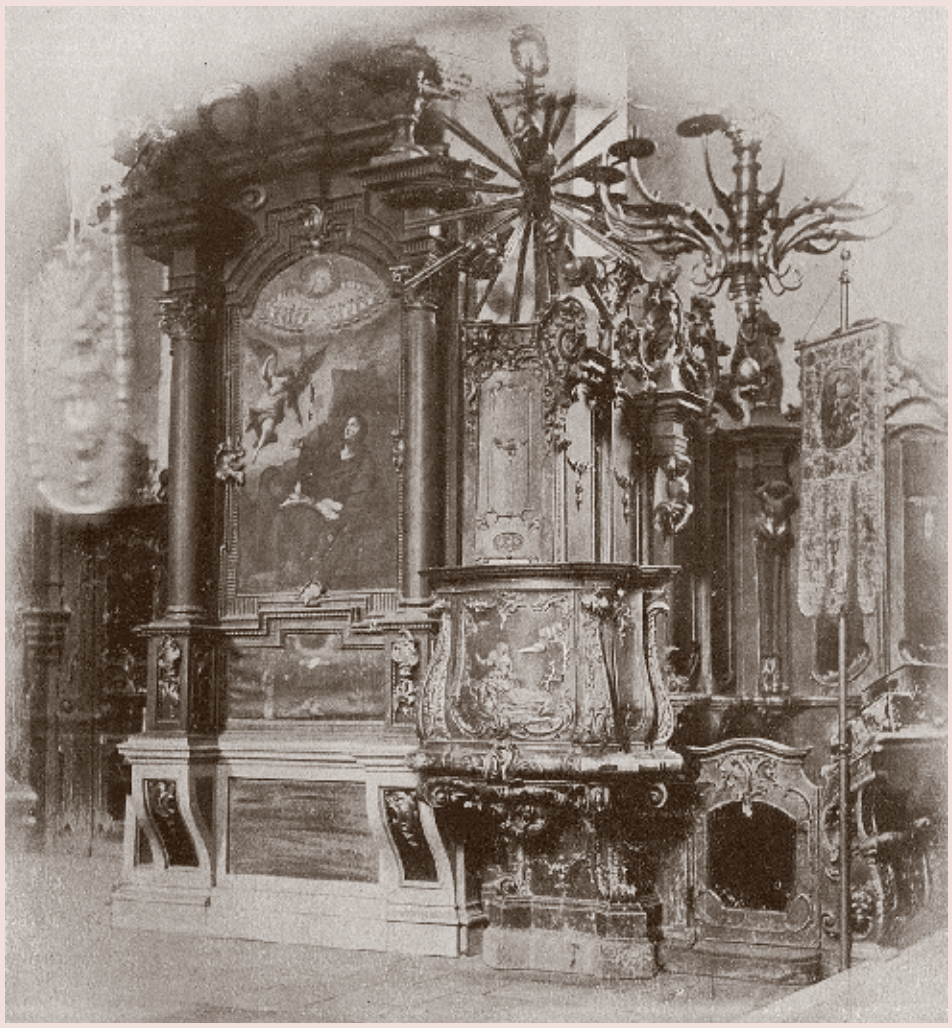
16 M. Dałmatow, *Supraski...,* s. 426.
17 Tamże, s. 467.
18 Tamże, s. 426.
19 Jak wspomniano już przy opisywaniu planu. Patrz fotografie Pietrowa z 1864 r. (rys. 4).
20 Rys. R.S. Kudrawcewa, litografowany w książce: *Osobliwości północno-zachodniej Rusi* (rozdz. I, 1867), wyd. pod redakcją I.P. Trutniewa przy Zarządzie Wileńskiego Okręgu Edu. [Edukacyjnego – red.]. Artykuł P.R. „Goniec Wileński" 1862, nr 142, i rys. W.W. Griaznowa u Batiuszkowa: *Białoruś i Litwa*…, s. 165.



Il. 12. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Sklepienie przed ikonostasem. Architektura – 1510, freski – 1557 (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864)



Il. 13. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Północna część sklepienia przed ikonostasem. Freski – 1557, ornamenty poprawione w XIX w. (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 7539

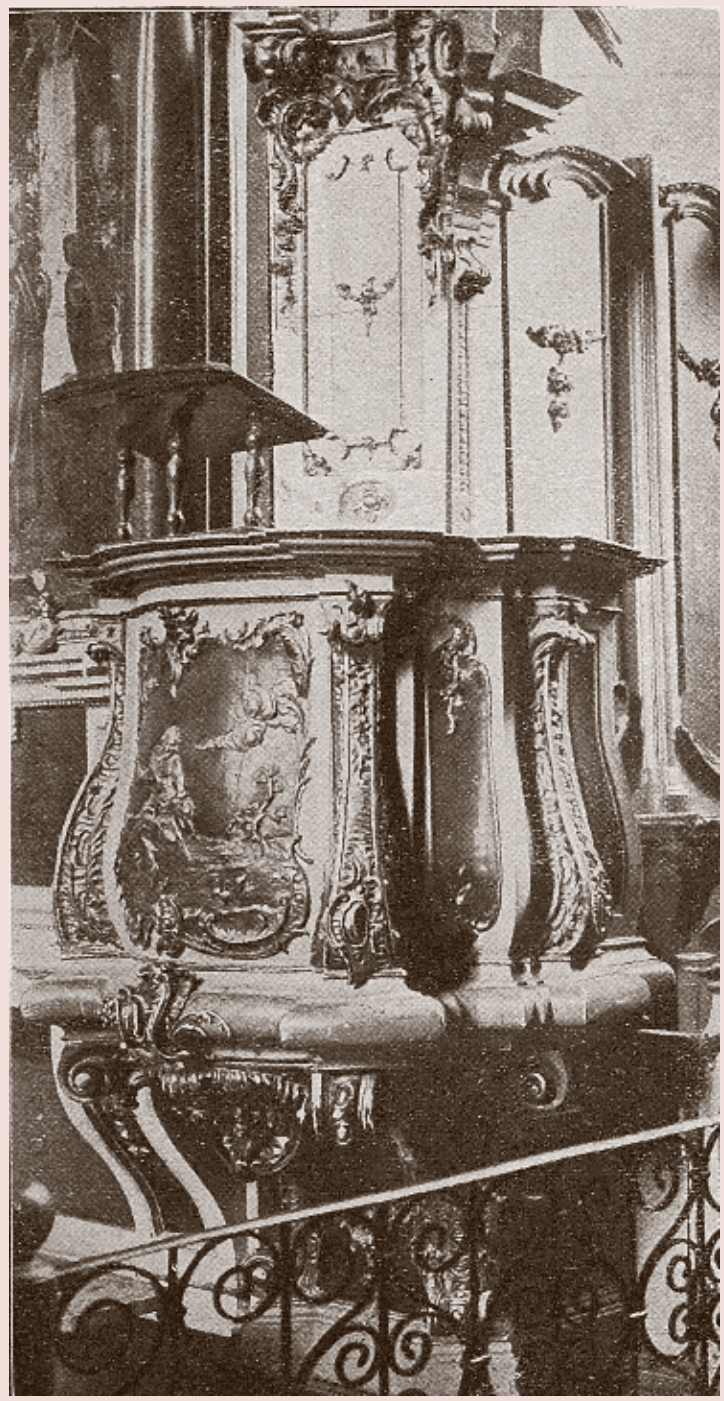


Il. 14. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Ambona, XVIII w. (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864)

otynkowano w czasach unickich; druga część okna, jak widać na przekroju, przeznaczona jest do oświetlenia schowka nad ołtarzem (rys. 19).

Krypta ktitora. Zbudowana jest pod soleą [podwyższenie przed ikonostasem od strony naosu – red.] i pod ołtarzem, a wejście do niej prowadziło z cerkwi przez zejście w posadzce, dlatego też krypta mogła służyć jako schowek. Południowe i północne części krypty kryją w sobie rozpadające się drewniane trumny ze szczątkami ktitorów, archimandrytów, biskupów i metropolitów[21].

21 M. Dałmatow, *Supraski...,* s. 63, 73; P.N. Biatiuszkow, *Białoruś i Litwa...,* objaśnienia rysunków, s. 140.



Il. 15. Ambona, XVIII w. (wg fotografii Pokryszkina, 1909)



Il. 16. Tron biskupi i stalle, XVIII w. (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864)

Jest też oddzielna krypta na południe od cerkwi – są to podziemia, rozebranej w latach 50. XIX wieku za archimandryty Wincentego Żurowskiego, cerkwi Zmartwychwstania[22].

Cegła, z której zbudowano cerkiew Zwiastowania jest czerwona, dobrze wypalona, mocna. Jej rozmiary: w szczytach kokosznikowych i w podkopułowym ośmioboku – 1 11/16 x 3 $^{6}/_{16}$ x 6 $^{11}/_{16}$ werszka, w ściankach poddasza nad kopułą – 1 11/16 x 3 $^{6}/_{16}$ x 7 werszków; tu zauważono bruzdy na niższych warstwach cegieł (3 bruzdy); w oblicowaniu wysokość czterech rzędów ze spoinami = 8 ½ werszka. Rozmiary cegły w przysionku 1 ½ x 3 $^{1}/_{8}$ werszka. Do wapiennej zaprawy dodano pokruszoną cegłę, w przewadze drobnego miału.

Malarstwo ścienne pochodzi z lat 50. XVI stulecia, z okresu archimandryty Sergiusza Kimbara[23]. Pomieszczenie ołtarzowe było rozmalowane w tamtym czasie przedstawieniami hierarchów i diakonów. Jednak w 1770 roku malowidła ścienne w ołtarzu zakryto i być może zniszczono gipsową



Il. 17. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Dekoracja w prezbiterium, 1771



Il. 18. Widok ze strychu na północny rząd machikuł, 1510 (wg fotografii Pokryszkina, 1909), OP HA ИИМК PAH, nr inw. 9336

22 M. Dałmatow, *Supraski...*, s. 3–4.
23 Tamże, s. 52, 53, 470.

sztukaterią i malarstwem unickim[24]. W 1826 roku również malowidła (ołtarzowe) odnowiono, a w 1887 roku ściany tego pomieszczenia pomalowano w poprzednie kolory farbą olejną (zamiast wcześniejszej klejowej). Narteks za czasów Kimbara nie był rozmalowany. Podczas przeglądu cerkwi w 1833 roku, przez biskupa litewskiego Józefa Siemaszkę, zwrócono uwagę na skrajne zbutwienie dachów[25], a w latach 1852–1859 konstatowano, że woda na poddaszu gromadziła się w takich ilościach, że sięgała do wysokości kolan[26], freski zniszczały i to spowodowało ich pobielenie, za co ihumen Wincenty dostał karę cerkiewną. O pobieleniu wspomina się jeszcze w 1828 roku[27] i później – w 1876 roku[28]. Nie zostały jedynie pobielone: sklepienie nad soleą, na wszystkich arkadach i na sklepieniu kopuły – wizerunek Zbawiciela[29]. W 1887 roku, za ofiarowane datki, pobiałę usunięto suchym sposobem, a ubytki niestarannie poprawiono[30]. Do 1910 roku pozostawały zakryte unicką „tablaturą" dolne partie ścian do linii parapetów, ale w tymże roku część tablatury na południowej ścianie (naprzeciwko kopuły) usunięto i naprawiono malowidła ścienne, bez poinformowania Cesarskiej Komisji Archeologicznej, przez malarza Bodalewa, który zadowalająco poprawił tylko oblicza, ale napisy, pozostałe partie postaci i lamperie zostały potraktowane pośpiesznie, niestarannie i mało wiernie, względem rysunku i kolorów. Koniecznym jest usunięcie tej niedbałej i niewiernej restauracji.

Malowidła w kopule i ośmioboku pod nią[31]. Kopuła (rys. 20) z wysklepkami i ornamenty wokół okien zostały bardzo topornie i niewiernie odnowione w krzykliwych, anilinowych tonacjach, z dodatkiem ciężkiego odcienia ciemnego brązu. W ośmioboku malowidła wydaje się, że zachowały się w pierwotnym stanie[32]. Pod południowo-wschodnimi, południowo-zachodnimi, północno-wschodnimi i południowo-wschodnimi oknami ośmioboku namalowane są sześcioskrzydłe anioły, po dwa, z napisami przy nimbach: **аг҃г҃ї**. Oblicza ich pośród skrzydeł, obnażone nogi są wyprostowane, ręce rozpostarte horyzontalnie i trzymają wertykalnie ripidy; ziemia – biała, wyżej szeroki pas zieleni, jeszcze wyżej – ciemnoniebieskie tło. Pod pozostałymi oknami (południowym, północnym, wschodnim i zachodnim) po dwa anioły z napisami: **аг҃г гнѣ**. Pod aniołami – ornamentalny pas o wys. 0,40 s. [sążnia – red.], niżej – prorocy o wys. 1,095 s., po trzech na każdej stronie:

– na wschodniej stronie – Моисей [Mojżesz], Соломонъ [Salomon] i Давидъ [Dawid] z napisami: **прⷪ мон, п҃ со҃, п҃ дд**
– na południowo-wschodniej – Илія [Eliasz], Елисей [Elizeusz], Іона [Jonasz] z napisami: **прⷪ їлїа, прⷪ елїсе҃й, прⷪ їѡна**
– na południowej – Захарія [Zachariasz](?), Аввакумъ [Habakuk], Амосъ [Amos] z napisami: **прⷪ заѵе, авк҃ў, амѡ**
– na południowo-zachodniej – Аггей [Aggeusz], Енохъ [Henoch] (?), Софонія [Sofoniasz] z napisami: **аггеи, еное, софонїе**
– na zachodniej – Михей [Micheasz] i dwóch innych z zatartymi napisami: **михеы, імв**…
– na północno-zachodniej – Самуилъ [Samuel], Іоиль [Joel] i nieznany z napisami: **самѡ҃ї, іѡиль**, …
– na północnej – Даніилъ [Daniel], Малахія [Malachiasz], Осія [Ozeasz] z napisami: **данiи, мѧ҃яі, wсіе**
– na północno-zachodniej – Ааронъ [Aaron], Іезекіиль [Ezechiel], Іеремія [Jeremiasz] z napisami: **ааронъ ез҃нл, ериміе**

Poniżej Proroków znów pas ornamentalny, bogatszy od wyżej wspomnianego, o szerokości (wysokości) 0,46 s. Jeszcze niżej – św. Apostołowie:

– na wschodniej ścianie ośmioboku: Петръ [Piotr], Павелъ [Paweł] i Іоаннъ Богословъ [Jan Teolog] (rys. 21 z napisami);

24 Tamże, s. 282, 283.
25 Tamże, s. 390.
26 Tamże, s. 424.
27 Tamże, s. 471.
28 Tamże.
29 Z nim postąpiono jeszcze gorzej: odnowiono go bardzo nieumiejętnie.
30 M. Dałmatow, *Supraski...*, s. 439. P.N. Biatiuszkow, *Białoruś i Litwa...*, s. 141.
31 Obserwacje i zdjęcia z wysokości dwóch dolnych wiązań (patrz rys. 3 i 9), na których położono dwie deski.
32 Wspominane niżej napisy nie mogły być odwzorowane typograficznie w pełni dokładnie (np. litery napisane razem trzeba było rozdzielić). O charakterze pisma mogą dać wyobrażenie niektóre napisy widoczne na rys. 21 i 23. Napisy zrobione w 2–3 linijkach połączono w jeden wers, przy czym rozdzielenie wersów zobrazowano wertykalnymi kropeczkami.

– na południowo-wschodniej – Андрей [Andrzej] i Лука [Łukasz] (rys. 22 z napisami);
– na południowej – Іаковъ [Jakub] i Симонъ [Szymon] z napisami: **сты їавъ, сты сионь**
– na południowo-zachodniej – Варфоломей [Bartłomiej] i Иродіонъ [Herodion] z napisami: **врътоме | и, иродїѡ**
– na zachodniej – Арефа [Aretas] (?) i Олимпій [Olimpiusz] (rys. 23 z napisami);
– na północno-zachodniej – Сила [Sylas] i Силуанъ [Syluan] z napisami: **си, силуа**
– na północnej – Филиппъ [Filip] i Фома [Tomasz] **фи, ѳома**
– na północno-wschodniej – Маркъ [Marek] i Матфей [Mateusz] z napisami: **сты марко, сты маѳеи**

Na niektórych nimbach zachowała się pozłota, a pod nią widnieje czarno-malinowy odcień[33].

Poniżej apostolskiego rzędu znajdują się wizerunki do kolan:
– na wschodniej ścianie święci – Маркъ [Marek], Іустинъ [Justyn], Тимофей [Tymoteusz] (rys. 21 z napisami);
– na południowo-wschodniej – Василій [Bazyli], Ферапонтъ [Terapont] (rys. 22 z napisami);
– na południowej – Евпсихй [Eupsychiusz] i Исидоръ [Izydor] z napisami: **сты епс хїс, сты сидоръ**
– na południowo-zachodniej – Артемонъ [Artemon] i Фалелей [Talelej (?) – red.] z napisami: **сты артемь, сты талелѣ | и**
– na zachodniej ścianie okno obramowane ornamentem.
– na ścianie północno-zachodniej – Евтропій [Eutropisz] i Клеоникъ [Kleonik] z napisami: **сты евтропіа, сты клеѡникъ**
– na północnej – Евлогій [Eulogiusz] i Василискъ [Wasilisk] z napisami: **сты мевлогіа, сты васкъ**
– na północno-wschodniej – Кодрать [sic!] [Kondrat] i Агафоникъ [Agatonik] z napisami: **конъдратъ, сты агатонїкъ**

W niższym rzędzie ośmioboku, w okrągłych medalionach:
– na wschodniej ścianie – Корнутъ [Kornut], Акакій [Akakiusz] z napisami: **сты корнү, сты акакїе**
– na południowo-wschodniej – Мартинъ [Martyn], Иларіонъ [Hilarion] z napisami: **сты марті, сты иларіѡ**
– na południowej – Климентъ [Klemens], Сава [Sawa] z napisami: **сты клименьтъ, сты сава**
– na południowo-zachodniej – Симеонъ [Symeon], Кодратъ [Kodrat] z napisami: **сты сїмеѡ, сты кѡдра**
– na zachodniej – Іоаннъ [Jan], Павелъ [Paweł] z napisami: **сты їѡн, сты паве**
– na północno-zachodniej – Анфимъ [Antem], Аристіонъ [Arystion] z napisami: **сты анѳимъ, сты аристиѡ**
– na północnej – Вавила [Wawiła], Кириллъ [Cyryl] z napisami: **стъı въви, стъı кулъ**
– na północno-wschodniej – Стефанъ [Stefan] i Петръ [Piotr] z napisami: **стъı стефа, стъı перъ**

W żagielkach św. Ewangeliści: w północno-wschodnim Марекъ [Marek] **марко** w postaci orła (rys. 24), w południowo-wschodnim – Іоаннъ [Jan] **іѡ** w postaci lwa[34], w południowo-zachodniej – Лука [Łukasz] **лоѵ** w postaci cielca, w północno-zachodniej – Матфей [Mateusz] **маѳеи** – anioł.

We wschodnim łuku przyporowym[35] od północy na południe: Саулъ [Saul] (?), Самсонъ [Samson], Евфросинъ [Eufrozyn], Акакій [Akakij], Ксенофонтъ [Ksenofont], Аркадій [Arkadiusz], Іоаннъ [Jan], Пименъ [Pimen] z napisami: **таоѵ, самьсѡ, ефросѝ, акакїе, ѯеноф/ онтъ, аркадїе, їѡ, пинь**

33 Wszystkie nimby na supraskich malowidłach ściennych są poczerniałe. Przy badaniach W.K. Masajedowa malowideł ściennych w cerkwi Zbawiciela (w Nowogrodzie), dzięki wskazówkom G.O. Czirikowa wyjaśniono, że minia z czasem czernieje.

34 Symbole ewangelistów są tutaj przypisane wg. Ireneusza z Lyonu (II w.): Marka symbolizuje orzeł a Jana lew. Powszechnie przyjęła się druga wersja przypisania atrybutów, gdzie Marka symbolizuje lew a Jana orzeł [red.].

35 Wszystkie niżej wymienione wizerunki oglądane były w okularach, wyjątek stanowią te wizerunki, które sąsiadują z balkonem chórów.



Il. 19. Wschodnia fasada cerkwi Zwiastowania w Supraślu, 1510 (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 7532

W północnym łuku przyporowym od zachodu na wschód święte: Евпраксія [Eupraksja], Фекла [Tekla], Евфімя [Eufemia], Феодора [Teodora], Минодора [Minodora], Нимфодора [Nimfodora], Іулитта [Julita] z napisami: **стаа евпраксїа, стаа ѳекли, стаа еѵѳѳон/ми/є, ѳеора, минори, нифори, оулита**

W południowym łuku przyporowym od wschodu na zachodu (rys. 25): Антоній [Antoni] **аінтоні**, trzy wizerunki bez napisów, następnie: Мамантъ [Mamont], Созонтъ [Sozont], Корнилій [Korneliusz], Савватій [Sawacjusz] z napisami: **мамота, созонта, корнил, саватїе**

W północnym łuku przyporowym od zachodu do wschodu: Мардарій [Mardariusz], Евгеній [Eugeniusz], Авксентій [Auksencjusz] (?), Евстратій [Eustracjusz], Провъ [Prow], Тархъ [Tarch], Андроникъ [Andronik], Лукіанъ [Łucjusz] z napisami: **мардарїе, евъен|їа, евъке|нтіе, евъстр|атіе, профъ, тархъ, андрон|їкъ, лѵкїа**

W południowej arkadzie tegoż sklepienia: Іоаннъ [Jan], Мисаилъ [Misael], Азарія [Azariusz], Ананія [Ananiasz], Максиміанъ [Maksymian], Іамвлихъ [Jomblich], Мартиніанъ [Martynian], Діонисій [Dionizy] z napisami: **їѡ, мїсаїлъ, азарїа, анані, маѯимїан, имбл|иха, мартим|їанъ, дионисїе**

W gwiaździstym sklepieniu przed ikonostasem: w ośmiu rombach środkowej gwiazdy są sześcioskrzydłe cherubiny; w promieniach: w południowo-wschodnim, południowo-zachodnim, północno-zachodnim i północno-wschodnim – w każdym po cztery symbole ewangelistów: anioł, orzeł, lew i cielec, ze skrzydłami; w północnym kwadracie Іисусъ Христосъ Еммнуилъ [Jezus Chrystus Emmanuel] **їс хс еманѵилъ**, w zachodnim kwadracie: Саваофъ [Sabaoth] **сава**, w południowym: **великаго съвѣта агґела**, we wschodnim Duch Święty w postaci gołębia.

W dwóch wschodnich trójkątach są przedstawione, po jednym w każdym z nich, sześcioskrzydłe cherubiny. W dwóch południowych trójkątach święci: Косма [Kosma] i Дамианъ [Damian] **сты козма, сты дамиа**, w dwóch zachodnich – prorocy: Іезекіилъ [Ezechiel] i Исаія [Izajasz] z napisami: **проезикилъ, исаиа**, a w dwóch północnych – święci: Ермолай [Jermołaj] i Пантелеимонъ [Pantalejmon] z napisami: **сты ермола, пантелее**.

W łuku północnego filara w kierunku ściany północnej – wizerunki dwóch świętych, bardzo popsute poprawką malarską.

W łuku południowego filara w kierunku ściany południowej – Исаакій [Izajasz] **исакїе, далъматїе**. W prostych wertykalnych partiach tych łuków, u filarów – wizerunki świętych do kolan.

Północna ściana. Góra, od lewej od lewego okna: Wniebowstąpienie **възн...їе**; na prawo od okna – nieudolnie ponowiony obraz Zesłania Ducha Świętego, poniżej niego: **козм**; bardziej na prawo, w kierunku następnego okna, tak samo słabo przemalowany Przemienienie, a jeszcze dalej na prawo, przy ikonostasie, także popsute Zmartwychwstanie Pańskie **възкресение хво**.

Rząd niżej, akatystowy[36]. Przy chórach, zasłonięty i zbity podczas jego urządzania, bardziej na prawo od okna napis nieczytelny, Matka Boża z uniesionymi rękoma, pomiędzy dwoma aniołami; bardziej na prawo dwie sceny: 1) ikona Bogarodzicy Znaku pomiędzy dwoma Hierarchami i 2) młody Zbawiciel leżący wśród skał (Niedrzemiące Oko?), przy Jego głowie Matka Boża, a w dole – car w koronie; przy ikonostasie Matka Boża z rozpostartymi rękoma pomiędzy dwoma młodzieńcami. Trzeci rząd (od góry) – medaliony: przy chórach – młody święty, malowidło zepsute poprawkami; wszystkie medaliony do ikonostasu podobnie zepsute.

Dolny rząd przy chórach odkryty przeze mnie po usunięciu „tablatury" i częściowym oczyszczeniu z wapna. Tu

36 Akatyst – nabożeństwo na cześć Zwiastowania Najświętszej Marii Panny.

ukazali się przedstawieni święci: Павелъ Препростый [Paweł Prostak], Макарій [Makariusz], Павелъ [Paweł], Нифонтъ [Nifont], Иларіонъ [Hilarion] і Ефремъ [Efrem] z napisami: **павел’ | прьпрⷭ | сты, сты макаріе, сты павелъ, сты нифоⷮ, сты їларїѡ̑, сты ефремь**

Wschodnia ściana. Nad ikonostasem przedstawiono Zwiastowanie: w północnym rogu archanioł Gabriel, mocno popsuty i przemalowany, a w południowym rogu Najświętsza Dziewica. Część napisu nad archaniołem, część nad Najświętszą Panną:

бг҃овѣщение
арг҃глъ мр҃. ѳ҃в҃.
гаврїꙗилъ

Południowa ściana. Górny rząd – przy ikonostasie Boże Narodzenie **рожⷭ | тво | хв҃о**, zepsute przemalowaniem; następnie Chrzest **крщенїе хв҃о** i Spotkanie Pańskie, również zepsute. Na chórach Wskrzeszenia Łazarza **въскр҃енїе | лазарево**.

Akatystowy rząd: koło ikonostasu mocno zepsute przemalowaniem przedstawienie z napisem **к҃ видещи сг҃ла сѣ҃е въ чистотѣ р҃е гаврїилъ | дрьзости | ѳ.**

Na prawo (ku zachodowi): Matka Boża w całej postaci ze Świętym Młodzieńcem na piersiach i uszkodzony stosunkowo nieznacznie napis: **сила вишнѣго wсѣни | тога**, dalej: **имꙋщи бг҃опр҃иетнoѵю дв҃а ѻ҃бтробѣ мр҃ ѳ҃ꙋ҃ елисавѣѳ҃ | ѣ**

Na chórach: бꙗрꙋ҃ноѵг҃ъ (prawdopodobnie: „бурю внутрь имья”…) [„trwogę wewnątrz posiadając”…] niepoprawiony farbami, lecz ponad połowę zbito balkonem chóru. Rząd z okrągłymi medalionami, trzeci od góry: przy ikonostasie dwa medaliony całkowicie zepsute przemalowaniem, trzeci mniej zepsuty, czwarty i piąty zachowały się, napisów brak.

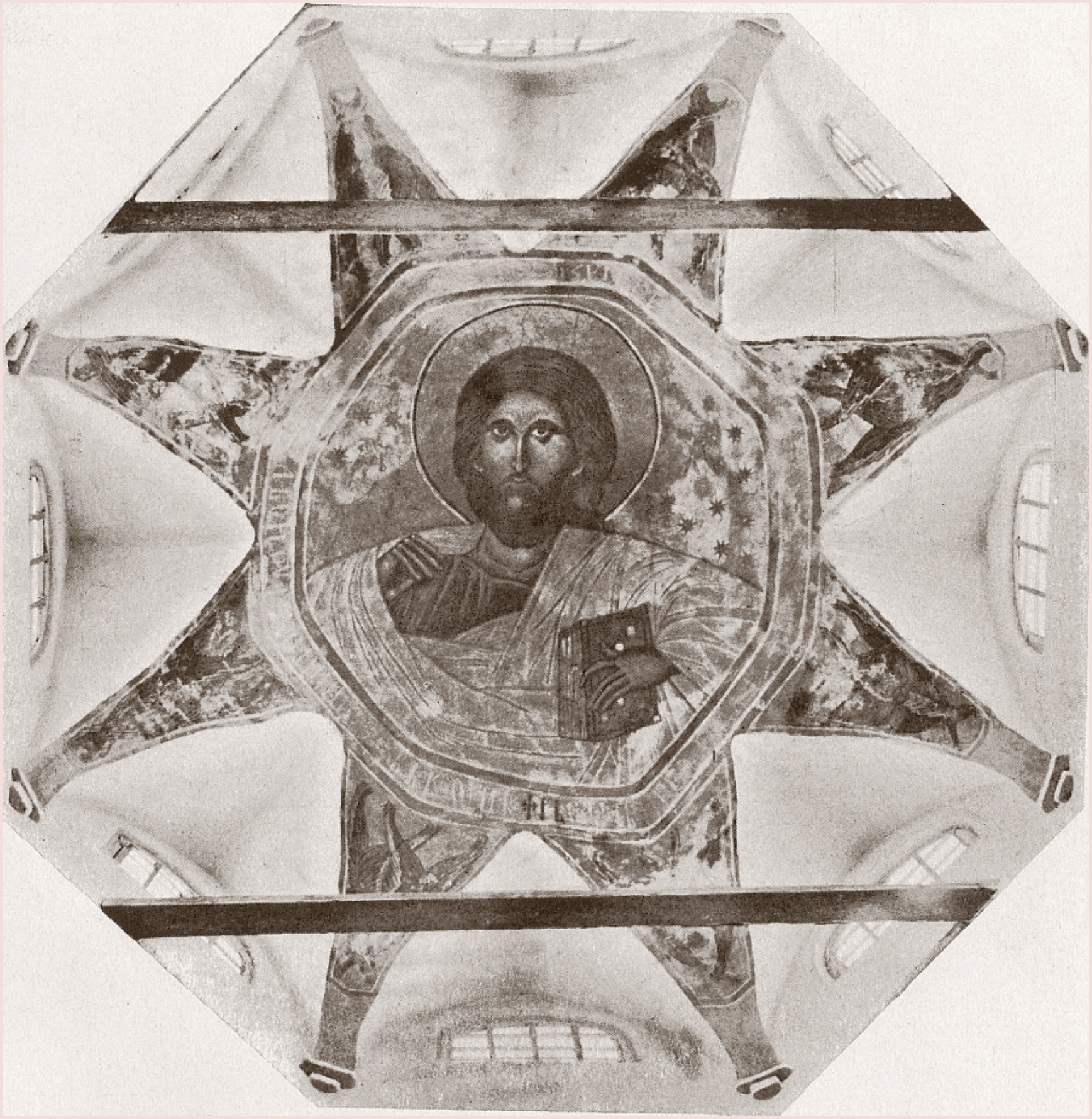
Północny filar. Dookoła święci w całej postaci, w trzech rzędach, napisy prawie nie zachowały się, pozostałości nieczytelne z odległości. Wszystkie przedstawienia, chociaż niepoprawione, to mocno podrapane.

Południowy filar. Na wschodniej stronie w środkowym rzędzie: Георгій [Jerzy] **геѡ̑гїе**. Wszystkie pozostałe przedstawienia nie mają podpisów albo, jak w przypadku tego północnego, są zasłonięte kiotami i innymi elementami, wszystkie podrapane, dwa bardzo nieumiejętnie przemalowane.

Zachodnia ściana. W górnym rzędzie, w południowym narożniku druga część przedstawienia „Wskrzeszenie Łazarza”; dalej u wejścia na chór Chrystus w mandorli [w Chwale – red.], u Jego stóp dwie niewiasty; na północ od wejścia na chóry: **г҃ь wв҃ѣте жена | самарꙗнꙗ** (przy studni); w północnym narożniku: **цвѣтоносїе**. Akatystowy rząd (drugi od góry) uszkodzony balkonem chórów; w południowym narożniku: **бг҃отечноⷨ звѣздѹ҃**; w kierunku północnym obok: **ви**… (Pokłon Magów?). W spękaniach tynku daje się zauważyć pleśń. U wejścia z balkonu na chóry: **проповѣлнин҃гоносцꙗ ивлъѣви**; na północ obok tego wejścia: **въсїꙗ** i jeszcze dwa przedstawienia bez napisów. Rząd medalionów i dolny [rząd akatystowy – red.] zakryte balkonem i „tablaturą”; tu znajdują się portrety fundatorów – Chodkiewicza i Sołtana, namalowane w pełnej postaci na deskach[37].

Koloryt fresków wyróżnia się wspaniałym smakiem. Dominuje niebieskie, bardzo łagodne, lekkie tło; szare gurty sklepień miękko zarysowują się na tym tle. Mają surowy profil, lecz nie dostrzega się tego dzięki umiejętnemu rozmalowaniu. Święci napisani [namalowani] są w jasnych, lekkich odcieniach, często różowawych, wieńce [nimby] wskutek upływy czasu stały się ciemnoczerwone, w niemal czarno-czerwonej tonacji (minia z czasem poczerniała). Ta przypadkowa właściwość doskonale wpisuje się, nadając temu freskowemu kobiercowi piękno i odważne akcenty. Nowe, nieumiejętne poprawki, wzmiankowane powyżej, w tym spisie przedstawień, od razu rzucają się w oczy i wywołują niesmak. Należy zwrócić szczególną uwagę, aby doprowadzić je do porządku. Przy tym dające nienajgorsze wrażenie niedawne rozmalowanie ornamentów na wąskich krzyżowych sklepieniach przy ścianach cerkwi, powinno być jednak dokładnie skontrolowane.

37 M. Dałmatow, *Supraski...*, s. 471.



Il. 20. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Malowidła w kopule, 1557 (wg fotografii artysty Pietrowa, 1864)



Il. 21. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Dolna część wschodniej ściany w ośmiobocznej kopule, 1557 (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 8881



Il. 22. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Dolna część południowo-wschodniej ściany w ośmiobocznej kopule, 1557 (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 8877

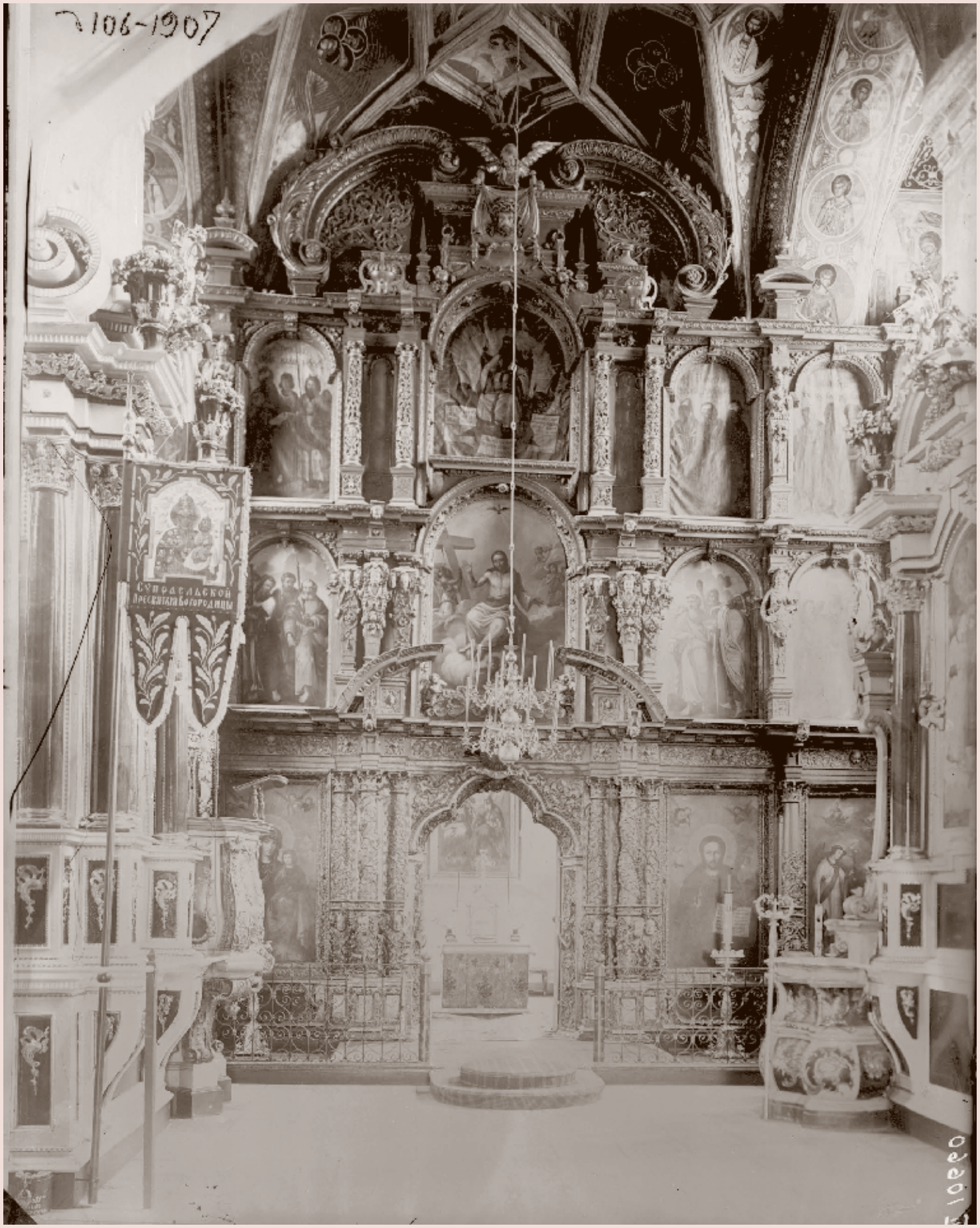


Il. 23. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Dolna część zachodniej ściany w ośmiobocznej kopule, 1557 (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 8884

Il. 24. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Widok na północno-wschodnią kopułę na żaglach i na północny koniec ikonostasu. Malowidła z 1557 roku (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 7548

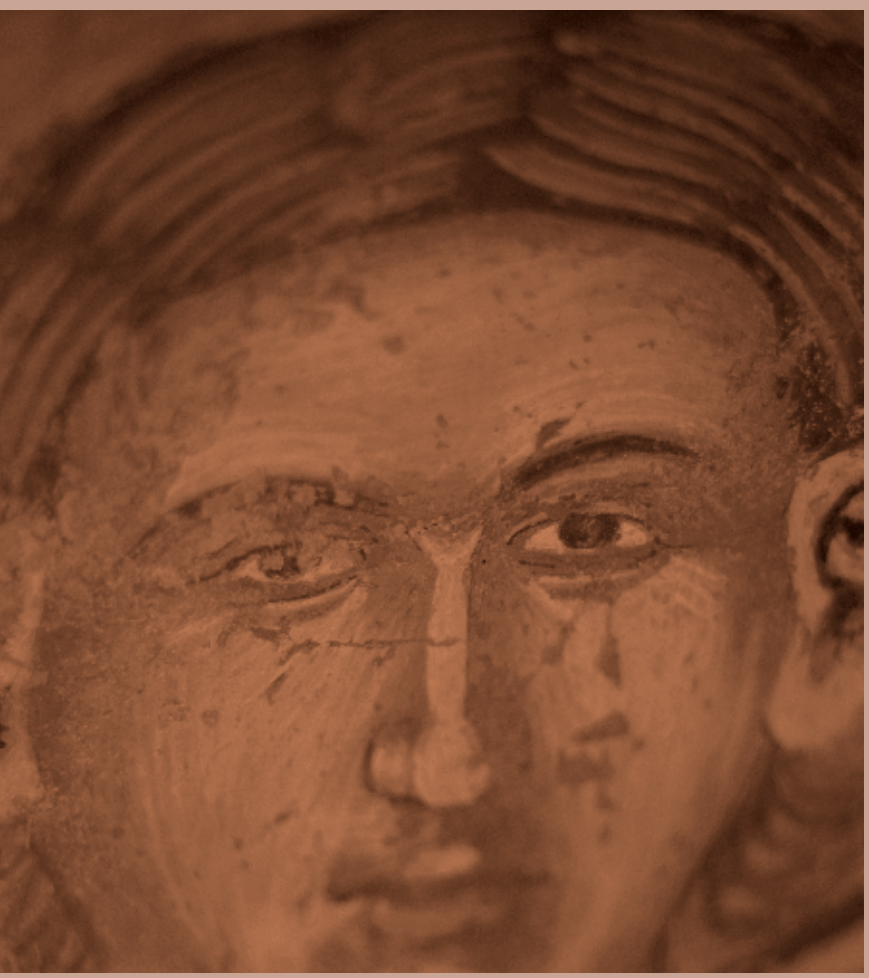






II. 25. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Wschodnia część malowideł południowego łuku sklepiennego, 1557 (ornament z prawej strony poprawiony po 1887) (wg fotografii Pokryszkina, 1909), ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 7549

II. 26. Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Ikonostas „gdańskiej roboty", ukończony w 1664, ОР НА ИИМК РАН, nr inw. 8775



JÓZEF JODKOWSKI

CERKWIE PRZYGOTOWANE DO OBRONY NA LITWIE I RUSI LITEWSKIEJ

И. Иодковский, Церкви, приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси, [w:] „Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском археологическом обществе", t. VI – artykuł w języku oryginału został opublikowany w Snakt Petersburgu w 1915.
Niniejszy tekst stanowi jego przekład z języka rosyjskiego na język polski.

W średniowieczu cerkwie, szczególnie zaś klasztory, służyły jako schronienie w znaczeniu zarówno religijnym jak i obronnym.

W krajach, w których drewno było jedynym budulcem dla wszelkiego rodzaju architektury, oczywiście o nieskomplikowanych formach, nieliczne i oddalone od siebie siedziby ludzkie nie mogły zapewnić właściwej obrony przed wrogimi najazdami. Jedynie cerkiewne i klasztorne mury, często dobrze umocnione, pełniły rolę twierdz i niekiedy mogły w swoich murach nie tylko schronić ludność z najbliższych okolic oraz jej cenne mienie, ale także odeprzeć atak nieprzyjaciela.

Tak więc na Litwie, szczególnie zaś na Rusi Litewskiej, cerkwie były często jedynymi murowanymi, dobrze umocnionymi obiektami i nierzadko pełniły funkcję zamku. Do XVI wieku murowane zamki były wznoszone jedynie w głównych miastach państwa Litewsko-Ruskiego. Nawet po dziś dzień nie wiadomo, czy murowane zamki istniały w Wilnie i Grodnie przed XVI stuleciem[1].

Już sama nazwa świątyni, kościoła lub costel, rozpowszechniona wśród zachodnich Słowian, wywodząca się od greckiego słowa *καστέλιον* lub też łacińskiego *castellum*, dowodzi że chrześcijańska świątynia w dawnych czasach służyła nie tylko jako miejsce modlitwy, ale również miejsce obrony przed wrogiem.

Ta jedyna murowana pośród drewnianych, często majestatyczna budowla, mogła służyć jako twierdza chrześcijaństwa. Wzniesienie jej wymagało wielkiego wysiłku i środków, dlatego niekiedy przypuszczalnie pełniła potrójną funkcję, aby służyła jako dom modlitwy, skład do przechowywania mienia i cytadela w razie nieprzyjacielskiej napaści.

Świątynie, które swoim wyglądem przypominają bardziej średniowieczną warownię niż Dom Boży, przetrwały na wybrzeżach Danii, Zelandii, Jutlandii i na wyspie Bornholm.

Najbardziej charakterystycznym elementem ich architektury zewnętrznej była dzwonnica, której sylwetka już z daleka przykuwała uwagę.

Zgodnie z twierdzeniem A. Choisy[2] bazyliki w Tours i Norbonie, w Galii, jeszcze w epoce merowińskiej były zwieńczone kwadratowymi wieżami z drewnianymi szpicami; jako pomieszczenie dla dzwonów zaczęły służyć nie wcześniej niż w VIII wieku..

Około IX wieku, a szczególnie w prowincjach, którym zagrażali Normanowie, dzwonnica pełniła rolę wieży obronnej, zaś począwszy od XI wieku nabrała charakteru feudalnego symbolu, tj. stała się donżonem[3] świątyni lub klasztoru. W ogóle dzwonnice w wiekach średnich wszędzie są wieżami w pełni przystosowanymi do obrony.

Jako że wieże były częścią fortyfikacyjną budowli cerkiewnej, wejścia do nich znajdowały się wyłącznie od wewnątrz.

Inkastelację świątyń, tj. przekształcanie ich w obiekty obronne, przeprowadzali w Europie Zachodniej nie tylko książęta i właściciele, ale też biskupi w XIII i XIV stuleciu. Tak w XIII wieku biskup praski Tabor przekształcił w twierdze cały szereg czeskich świątyń.

Wiemy także o istnieniu papieskich indulgencji w tej sprawie, np. z 1429 roku, wydanej w czasie wojny z Anglią mieszkańcom Saint-Etienne koło Boulogne-sur-Mer: „que

1 Wielkie strzelnice w ruinach tzw. zamku Giedymina w Wilnie można datować na początek XVI wieku, ale w żaden sposób na XIV stulecie. Cegły z ruin zamku grodzieńskiego, które pochodzą z XIII wieku, są wąskie i grube oraz bardzo podobne do cegieł z końca XVI wieku. Rzeczywiście, istniały w okolicach Grodna murowane zamki Kawalerów Mieczowych, lecz wkrótce po ich wzniesieniu zostały one zburzone przez księcia Witolda. I nie bacząc na to, że na Zachodzie już w XV wieku zaprzestano budowy drewnianych zamków, w państwie litewsko-ruskim jeszcze w XVI stuleciu kwitło drewniane budownictwo obronne. Nawet w stolicy południowo-zachodniej Rusi, w Kijowie, w 1530 roku horodniczy Iwan Słuszka zbudował drewniany zamek z 15 drewnianymi wieżami i ścianami o wysokości 4 sążni. W Łucku, mimo istnienia górnego, murowanego zamku, zbudowanego przez mistrzów inflanckich, było wiele drewnianych wież, jak o tym świadczy „Lustracya" zamku z 1552 roku (patrz praca p. Steckiego o Łucku [autor powołuje się tu zapewne na pracę T.J. Steckiego, *Łuck starożytny i dzisiejszy, Monografia historyczna*, której rękopis jest przechowywany w zbiorach Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. W. Stefanyka, Oddział Rękopisów, Zespół (fond) 141 (Zbiór Aleksandra Czołowskiego – Dział I); przyp. red.]. *Źródła do dziejów polskich*, wyd. przez M. Malinowskiego i A. Przeździeckiego, t. II, Wilno 1844, s. 119).

2 Historia architektury, wyd. P.S. Uwarowej, t. II, s. 206. [Dwutomowe wydanie historii architektury A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris 1899, w języku rosyjskim ukazało się w tłumaczeniu N.S. Kurdiukowa O. Шуази, *История архитектуры*, издание гр. П.С. Уваровой, 1906–1907, s. 206; przyp. red.].

3 Donżon jest wieżą łącząca funkcje mieszkalne i obronne [przyp. red.].





Il. 1. Cerkiew Objawienia Pańskiego w Ostrogu

Il. 2. Kościół w Brochowie, gubernia warszawska

contra inimicos defenisibilis extitit et ad quem parrochiani et alii circumvieini pro conservatione corporum et bonorum suorum habent, ac propter anglicorum inccursus quibus partes ille sepius affliguntur sit callapsa"[4].

W Polsce według kronik Długosza zostały przebudowane w obronne – kościoły w Jędrzejowie, Skalbmierzu i św. Andrzeja w Krakowie „sicut et cetera ecclesiae", przez księcia Konrada Mazowieckiego w czasie jego walk z Henrykiem Brodatym.

Kronika hipacka pod 1219 rokiem opowiada o węgierskim wodzu Filneju [wg Długosza Palatinus Hungariae Attilia Filnia – przyp. red.], który umocnił górną część cerkwi Bogurodzicy w Haliczu: „**Возвѣгоша на комары цркавныя. И они же оужи возвлаунишасѧ. Бѣ бо градъ створенъ на цр҃кви. Шнѣмъ же стрѣлѧющимъ. И камение мещющимъ на граждны. Изнемогахоу жажею водною. Не бѣ бо воды в нѣ. И прнѣхавшю же Мьстиславоу и вдашасѧ емоу. И сведенн быша со цр҃кви**"[5].

W ten sposób po zamku i grodzie, cerkiew Matki Bożej była ostatnim schronieniem.

W architekturze późnoromańskiej i gotyckiej środkowa nawa często była wyższa niż boczne, tę różnicę w ich wysokości wykorzystywano w celach obronnych, urządzając wokół galerie ze strzelnicami.

Prócz wielu podobnych zabytków we Francji (najważniejszy – kościół Jakobinów w Tuluzie) i Niemczech, podobne świątynie istniały na ziemiach słowiańskich, w tej liczbie kościół w Kwidzynie (Prusy Zachodnie)[6] i katedra w Królewcu (Koenigsberg)[7].

4 C. Enlart, *Manuel d'Archéologie francaise*, t. II, Paris 1929, s. 548.
5 P. S. R. L., t. II, SPb 1908, s. 738. [*Полное собрание русских летописей*, t. II, Санкт-Петербург 1908, s. 738; przyp. red.].
6 Heyse, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*. Heft XI, 1898, s. 74–77, il. 24, dod. 5 [J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Heft XI, Danzig 1898, s. 74–77, il. 24, dod. 5; przyp. red.].
7 Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*. Heft VII, 1897, s. 305–306 [A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*. Heft VII, Königsberg 1897, s. 305–306; przyp. red.].

Zbudowana przez księcia Konstantego Ostrogskiego w pierwszej połowie XVI wieku cerkiew Objawienia Pańskiego w Ostrogu w guberni wołyńskiej miała na wypadek oblężenia mocne ściany i dwa rzędy strzelnic w północnej fasadzie[8].

Na IX Zjeździe Archeologicznym w Kijowie w 1899 roku ksiądz J. Sieciński wskazywał na istnienie cerkwi przystosowanych do obrony na Podolu, we wsi Sutkowce[9] (Sutkowiczach) w powiecie latyczowskim z XVI wieku i w Międzybożu[10] w tym samym powiecie z 1669 roku.

„Cerkiew sutkowicką, jak stwierdził prof. Pawłucki, uważa się za najstarszy zabytek architektury epoki potatarskiej na południu Rosji, i jej budowę określił na XV wiek. Podstawą do tego datowania był napis na jednym z dzwonów, wskazujący na rok 1476. Analiza form architektonicznych przeczy przypuszczeniom, że zachowana cerkiew pochodzi z XV wieku. Założenie na planie krzyża z zaokrągleniami, forma wysokiego środkowego dwuspadowego dachu ze schodkowymi frontonami, wieże – wschodnia, północna i południowa z wysokimi stożkowymi dachami, opracowanie kątów części centralnej, okrągłe okna i w końcu sposób murowania ścian cerkwi typowy dla budowy murów zamku sutkowieckiego, wzniesionego w 1623 roku – wszystko to pozwala przypuszczać, że cerkiew Opieki Matki Bożej (*Pokrowskaja*) w Sutkowcach zbudowana została nie wcześniej niż w końcu XVI wieku lub na początku XVII i była najstarszą z murowanych świątyń ukraińskiego baroku"[11].

Kościół w Brochowie w powiecie sochaczewskim guberni warszawskiej, położony niedaleko lewego brzegu Wisły, naprzeciwko miasta Czerwińsk – do dziś nie jest zbadany[12]. Ma on trzy wieże, dwie okrągłe i wysokie oraz jedną przy głównej fasadzie, szerszą i niższą, ze strzelnicami. Ponadto kościół otacza mur obronny z czterema wieżami w narożnikach obwodu obronnego. Jego budowę określa się na 1662 rok[13].

Oprócz wyżej wymienionych prawosławnych, unickich i rzymskokatolickich, także niektóre świątynie Kościoła zreformowanego w XVI wieku nosiły charakter obronny. W istocie nie były one przeznaczone do obrony przed atakiem wrogów państwa, ale przed fanatycznymi przeciwnikami. Znane są przynajmniej trzy takie zabytki: zbory w Kajdanowie[14] i Osta-

8 Północna ściana cerkwi Objawienia Pańskiego (Bogojawlenskaja) w Ostrogu była przedłużeniem muru obronnego. Dolny rząd strzelnic był przystosowany dla armat. Jest to jedyny znany w historii budownictwa cerkiewnego (sakralnego) przypadek ażeby forteczne części świątyni były elementem cerkwi. Niestety, ten w najwyższym stopniu interesujący zabytek sztuki budownictwa obronno-religijnego, został mocno zniekształcony. W 1648 roku cerkiew Objawienia Pańskiego zrujnowali (zniszczyli) Kozacy pod przywództwem Bohdana Chmielnickiego. Ruiny jej przetrwały niemal dwa i pół wieku, ostatecznie zostały zniszczone w 1885 roku przybyłym z Petersburga architektem, którego nazwisko jest mi nieznane. „Renowację" rozpoczął od zburzenia absyd ołtarzowych! Cerkiew tę widział W. Łuszczkiewicz w 1885 roku, przed jej prawie całkowitym zniszczeniem, który opublikował wyczerpującą rozprawę w wydawanych przez Krakowską Akademię Umiejętności: „Sprawozdania komisyi do bad. historyi sztuki w Polsce" w 1886 roku (Tom III, z. III).Z pracy W. Łuszczkiewicza wynika, że cerkiew Objawienia Pańskiego w Ostrogu została zbudowana w 1521 roku przez ks. Konstantego Ostrogskiego, na planie bizantyńskim, z mocnymi gotyckimi schodkowymi przyporami i z 5 kopułami w stylu późnego gotyku. W detalach można było dostrzec elementy wczesnego krakowskiego renesansu. [Artykuł W. Łuckiewicza *Ruina Bohojawleńskiej cerkwi w zamku Ostrogskich na Wołyniu* ukazał się w Sprawozdaniach Komisyi do Badania Historyi Sztuki w Polsce, t. III, z. 3, [1886], s. 67–92; trudno orzec, co Autor określał mianem „bizantyńskiego planu" świątyni przyp. red.].

9 Сутківці – miejscowość na Ukrainie, dawniej położona w powiecie latyczowskim, znana z obronnej cerkwi, zbudowanej ok. 1467 roku [przyp. red.].

10 Меджибіж – miejscowość na Ukrainie, dawniej położona w powiecie latyczowskim, znana z zamku Sieniawskich i obronnego kościoła [przyp. red.].

11 Por. *История Русского Искусства,* z. 8, *И.Э.* Грабарь, gdzie znajduje się także plan cerkwi (s. 388) [*И.Э.* Грабарь, *История Русского Искусства*, t. II, *Архитектура. До-Петровская эпоха. (Москва и Украина),* Москва 1911; przyp. red.].

12 Kościół został omówiony m.in. w publikacji R. Kunkela, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 191–194 [przyp. red.].

13 „Tygodnik Ilustrowany", t. I (1859), s. 327 i 349. Rysunek W. Gersona, artykuł J. Bartoszewicza [J. Bartoszewicz, *Brochów*, „Tygodnik Ilustrowany", t. I (1859), nr 36,s. 327-329, il. oraz nr 38 s. 349; przyp. red.]. Oprócz tego w dziele М.О. Вольф, Живописная Россия: Отечество наше *в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении* zaprezentowany został rysunek starego kościoła w Nowogródku w guberni mińskiej. Sądząc z niego świątynia ta była także przystosowana do obrony, na co wskazują przede wszystkim strzelnice znajdujące się w kruchcie zamiast wejścia, zbudowanego z boku. [М.О. Вольф, *Живописная Россия Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении, общ. ред. П.П. Семенов,* t. III, cz. 1*: Литовское полесье*; cz. 2: *Белорусское полесье,* Санкт Петербург – Москва 1882, il. po s. 360; obecnie przyjmuje się, że kościół w Brochowie powstał w latach 1551–1561 i 1596 z fundacji Jana Grochowskiego [przyp. red.].

14 Kojdanów (Койданаў, obecnie Дзяржынск [Dzierżyńsk]) – miejscowość na Białorusi, gdzie istniał do rewolucji październikowej zbór ewangelicko-reformowany [przyp. red.].

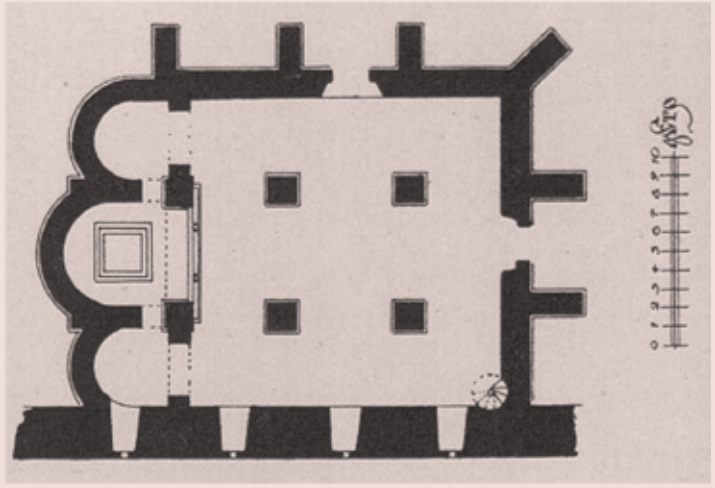
ARKUSZ I



1. Cerkiew sutkowiecka



2. Kodeń (gubernia siedlecka) – cerkiew św. Michała (Michajłowska) z końca XV w. założona przez I. Sapiehę, wojewodę podlaskiego (patrz cerkiew synkowicka)



3. Cerkiew Objawienia Pańskiego (Bogojawleńskaja) w przekroju (gubernia wołyńska)



4. Widok ogólny zamku i cerkwi we wsi Sutkowce – według Napoleona Ordy (gubernia podolska)



5. Rzymskokatolicki kościół w Brochowie (gubernia warszawska)

szynie[15] w guberni mińskiej oraz rzymskokatolicki kościół, a wcześniej zbór w mieście Dzierewnie[16] w guberni wileńskiej.

W ten sposób wypracowany został typ cerkwi i klasztorów, otoczonych umocnieniami, które zostaną omówione w innym miejscu.

Nie tylko świątynie chrześcijańskie były przystosowane do obrony, ale także synagogi, na przykład w Łucku – zbudowana po 1626 roku[17].

Na Litwie i Rusi Litewskiej do dziś zachowały się cztery wspaniałe zabytki architektury obronno-sakralnej, które przetrwały niejeden atak… To cerkwie w Supraślu i Synkowiczach w guberni grodzieńskiej oraz Małomożejkowie w guberni wileńskiej, a także pobernardyński kościół w Wilnie.

Dwie z nich: cerkiew Zwiastowania (*Błagowieszczeńskaja*) w monasterze supraskim i cerkiew synkowicka w guberni grodzieńskiej, zachowały się niemal w pierwotnym stanie.

CERKIEW ZWIASTOWANIA W MONASTERZE SUPRASKIM

powiat białostocki, gubernia grodzieńska

W odległości 14 wiorst od miasta Białystok znajduje się stary monaster supraski. Zarówno klasztor, jak i znajdujące się obok miasteczko, swą nazwę wzięły od niewielkiej rzeki Supraśl, płynącej w pobliżu klasztoru[18].

W 1498 roku Aleksander Iwanowicz Chodkiewicz, wojewoda nowogródzki, marszałek wielki Wielkiego Księstwa



II. 3. Widok ogólny klasztoru Supraskiego

Litewskiego, początkowo ufundował monaster w swoich dziedzicznych włościach w Gródku, w odległości 28 wiorst od Supraśla i umieścił w nim mnichów św. Wasyla [Bazylego – red.] Wielkiego[19].

Jednakże mnisi niedługo przebywali w Gródku, już w 1500 roku Pafnucy Sieczeń[20] (zm. 1510), pierwszy archimandryta monasteru supraskiego, z woli ktitora przeniósł się z braćmi na wyspę położoną między rzeczkami Grabówką i Brzozówką[21].

Miejsce dla nowego klasztoru, według relacji zapisanej przez autora *Kroniki Ławry Supraslskiey*, zostało wskazane przez krzyż puszczony z Gródka rzeką Supraśl. Krzyż ten zatrzymał się przy spokojnym i dostępnym brzegu Supraśli, nazywanym [Suchym] Hrudem w Puszczy Błudowskiej, w do-

15 Ostaszyn, Ostaszyno (Асташына) – miejscowość na Białorusi z obecnie nieistniejącą świątynią kalwińską [przyp. red.].
16 Dzierewno (Дзереўна) – miejscowość w obwodzie mińskim na Białorusi [przyp. red.]
17 Renesansowa synagoga w Łucku z wieżą obronną i murami, których grubość wynosiła do 1,5 m, została wzniesiona w latach 20. XVII wieku; częściowo zrujnowana w czasie II wojny światowej, została odbudowana [przyp. red.].
18 Jej bardzo stara nazwa jest wzmiankowana w dokumentach z 1358 roku, gdy rzeka Sprzasla [Sprząśla; przyp. red.] służyła jako granica pomiędzy włościami Kiejstuta i Ziemowita, księcia mazowieckiego. *Skarbiec diplomatów* t. I, s. 199 [I. Daniłowicz, *Skarbiec diplomatów papiezkich, cesarskich, krolewskich, książęcych; uchwał narodowych, postanowień różnych władz i urzędów posługujących do krytycznego wyjaśnienia dziejów Litwy, Rusi Litewskiej i ościennych im krajów*, t. I, Wilno 1860, s. 199; przyp. red.].
19 Gorodok – współczesna nazwa m. Gródek w powiecie białostockim; *Kronika Ławry Supraslskiey*, w IX t. *„Археографического сборника”*, s. 2; „Chronika” jest jednym z głównych źródeł dotyczących historii klasztoru. Powstała w końcu XVIII w. [*„Археографическкй сборник документов отнсящихся к исторіи северозападной Руси”*, t. IX, Вильна 1870, s. 2; przyp. red.].
20 Tak w oryginale, w literaturze polskiej znany jako Pafnucy Sieheń [przyp. red.].
21 Przyczynn poszukiwania przez mnichów innego miejsca nie jest znana. Według rękopisu „Traditio de translatione fratrum Grodeco Supraslorum”, mnisi nie mogli znieść srogości pierwszego klasztornego regulaminu i nawet jakoby odeszli z Gródka do Kijowa. Jednak bardziej prawdopodobnym powodem wydaje się bliskość zamku A.I. Chodkiewicza, „z próżnością pałacu”, jak przypuszcza autor wyżej wymienionego rękopisu. Dzieło supraskiego mnicha: *„Археографическкй сборник документов…”*, t. IX, Nr 1.

ARKUSZ II



1. Stary kościół w Nowogródku (wg malarza rosyjskiego Wolfa)



2. Widok ogólny ruin zamku i cerkwi Objawienia Pańskiego (Bogojawlenskiej) w mieście Ostrog w guberni wołyńskiej (wg Napoleona Ordy)

brach rodowych A.I. Chodkiewicza. To tu bogobojny Chodkiewicz zbudował małą cerkiew, prawdopodobnie drewnianą, pod wezwaniem św. Jana Ewangelisty, która została wyświęcona przez metropolitę Józefa Sołtana[22].

W 1503 roku rozpoczęta została budowa murowanej cerkwi, chociaż akt na budowę klasztoru i cerkwi został wydany Pafnucemu przez króla Zygmunta I dopiero w 1509 roku[23].

W 1505 roku patriarcha konstantynopolski Joachim wydał monasterowi błogosławieństwo dla fundatorów A.I. Chodkiewicza, metropolity Sołtana i założonego przez nich klasztoru; mnichom nakazał modlitwy za ktitorów i przestrzeganie klasztornych reguł tj. wybór przeora spośród siebie, niespożywanie mocnych trunków, dbałość o klasztor i posiadanie wybieranego skarbnika[24].

W 1506 roku klasztor otrzymał akt nadania od Józefa Sołtana biskupa smoleńskiego (późniejszego metropolity), na włości w powiecie bielskim[25], w gminie suraskiej: Topilec, Batiutycze i Piszczewo z ludźmi, a A.I. Chodkiewiczowi pod groźbą Sądu Bożego poleca strzec te dobra od krzywd[26].

W tym samym roku, 15 września, król Aleksander zatwierdził nadanie Józefa Sołtana na dobra Topilec, Batiuty, Piszczewo (Pyszczewo), Kostiuki [obecnie Kościuki – red.], Zaczerlany, Zawody, Gajewniki i inne.

W 1510 roku, 13 października, w zapisie funduszowym na rzecz monasteru supraskiego A. I. Chodkiewicz pisał następująco: „daliśmy Cerkwi Bożej, temu monasterowi, przeorowi i braciom moim dwór z dóbr moich oraz miejsce [zwane – red.] Chworoszcz[27] ze wszystkim, niczego sobie nie zostawiając. I przede wszystkim prawo korzystania przez cerkiew z danin wedle prawa greckiego i rzymskiego”[28].

Zakończenie budowy wielkiej murowanej cerkwi Zwiastowania nastąpiło w latach 1509–1510.

Została wyświęcona przez metropolitę Józefa Sołtana 15 października 1510 roku z ołtarzami bocznymi św. św. Borysa i Gleba i św. św. Antonija i Fieodosja Peczerskich.

Wtedy też fundatorzy nadali regułę wspólnoty klasztornej.

W 1543 roku monaster supraski odwiedził król Zygmunt August.

W latach 1532–1557, tj. w okresie największego materialnego dostatku klasztoru, została zbudowana z „pruskiego muru” cerkiew Zmartwychwstania Chrystusa, która przetrwała do lat 60. minionego stulecia [tj. XIX wieku przyp. red.].

W 1545 roku Sergiusz Kimbar, archimandryta monasteru supraskiego, podpisał kontrakt z kamieniarzem, wileńskim mistrzem Mikołajem Koszkinem na budowę murowanego refektarza, a przy nim cerkwi[29], kuchni, sklepionej komory ze sztukaterią za 70 kop litewskich groszy, licząc 10 pieniędzy za grosz[30].

W 1557 roku została „wymalowana święta cerkiew i ołtarz, a wydano na to sto pięćdziesiąt kop groszy litewskich, oprócz sprzętów i podarków”[31].

W latach 1642–1652 w cerkwi Zwiastowania zbudowano 4 ołtarze [boczne – red.] na wzór Kościoła rzymskiego: Zbawiciela, Zwiastowania Matki Bożej, supraskiej ikony Matki Bożej i św. Jana Teologa. Poprzednie dwa ołtarze boczne na cześć świętych męczenników Borysa i Gleba oraz św. św. Antonija i Fieodosija Peczerskich w inwentarzu z 1645 roku nie są już wspominane.

22 *„Археографическкй сборник документов...”*, t. IX, s. 3.
23 Tamże.
24 Pismo w języku łacińskim; kopia znajduje się w archiwach supraskiego klasztoru. Drukowane w IX t. *Археогр. сбор.* 6 [*„Археографическкй сборник документов...”* t. IX, s. 6; przyp. red.].
25 Obecnie w powiecie białostockim.
26 Znajduje się w archiwach supraskiego klasztoru, *Археогр. сбор.*, 6. t. IX; [*„Археографическкй сборник документов...”* t. IX, s.6; przyp. red.].
27 Tak w oryginale [przyp. red.].
28 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь*, Санкт Петербург 1892, s. 16.
29 Zmartwychwstania Chrystusa?
30 *Летопись Супрасльского монатыря*, *„Археогр. сб.”*, t. IX, s. 47–48.
31 Tamże. „Rejestr” zawiera drobiazgowe opisy bardzo wielu przedmiotów wykonanych w czasach archimandryty S. Kimbara, z określeniem ówczesnej ich wartości, wagi i materiałów. Ten jeden z bardziej interesujących dla klasztoru dokumentów zaginął w połowie minionego stulecia [tj. w XIX w. – przyp. red.], za archimandryty Wincentego Żurowskiego, który szczodrą ręką rozdawał pamiątki przeszłości, ocalone w ciągu wieków przez jego poprzedników. Nie lepiej też było i za jego następcy, Wincentego Kurhanowicza (zm. w 1859), który sprzedał 34 z 74 srebrnych przedmiotów: pater, talerzy itd. [Wykaz wydatków Sergiusza Kimbara jest w polskiej historiografii określany mianem „Rejestrzyk”; jest publikowany w *„Археографическкй сборник документов...”* t. IX, s. 49–55; przyp. red.].

W wizytacji z 1746 roku są wzmiankowane dwa nowe ołtarze: św. Wasilja Wielkiego i Jozafata Kuncewicza, które powstały zapewne krótko przed wizytacją oraz o ołtarzu św. Mikołaja Cudotwórcy w zakrystii.

W XVIII wieku przeprowadzono najwięcej prac w cerkwi Zwiastowania, zniszczono metalowe okłady „miestnych" ikon, z wyjątkiem ikon Zbawiciela i Matki Bożej, wzniesiono obszerne i solidne skrzydła kompleksu klasztornego, odbudowano po pożarze dzwonnicę i inne.

*

Od pierwszej połowy XVII wieku przy klasztorze funkcjonowała drukarnia, w której od 1695 do 1801 roku wydrukowano nie mniej niż 53 księgi[32]. Tu drukowano mineje (księgi liturgiczne na każdy miesiąc – przyp. tłum.), Pismo Święte i w ogóle księgi liturgiczne dla unitów w całej Rusi Litewskiej. Tutaj też drukowano książki dla staroobrzędowców, wydawane w pierwszej połowie XVIII wieku przez Michała Sołowiewa.

Drukarnia wyróżniała się niezwykle prężną działalnością i istniała do początku XIX wieku Kiedy Supraśl z Białymstokiem dostały się we władanie Prus, mnisi zostali pozbawieni znaczących dochodów, sięgających do 120 000 złotych[33] i musieli sprzedać drukarnię Żydowi Aaronowi, który przeniósł ją do Białegostoku.

Od 1800 do 1849 roku przy klasztorze istniała parafia, do której należeli mieszkańcy Supraśla i przylegających doń wsi.

Od początku XVII wieku do 1837 roku supraski monaster Zwiastowania należał do unitów. W 1837 roku Nikodem Marcinowski, ówczesny archimandryta, wydał akt przyłączenia do Cerkwi prawosławnej[34].

W 1873 roku supraski monaster znalazł się w spisie klasztorów przeznaczonych do zamknięcia[35].

W 1876 roku do Biblioteki Wileńskiej przekazana została biblioteka supraskiego monasteru – 1109 ksiąg w językach łacińskim, polskim, niemieckim, rosyjskim i słowiańskim. Zabrano 191 dokumentów. Nie dokonano żadnej selekcji, tak że początki niektórych pozostały w klasztornym archiwum, zaś dalszy ciąg znalazł się w bibliotece publicznej, zakończenie zaś w supraskim archiwum i na odwrót – słowem: przeprowadzono pogrom klasztornego archiwum[36].

Oprócz cerkwi Zwiastowania, jak wspominałem wyżej, istnieje jeszcze w klasztorze świątynia pw. św. Apostoła Jana Teologa, murowana, tzw. ciepła cerkiew, dobudowana w latach 1889–1890 do skrzydła zamieszkałego przez proboszcza.

32 Patrz spis ksiąg, niestety bardzo niedokładny, w IX t. „Археогр. сб.", s. 460–461 i w *Pamiętnikach*, wydanych przez Batiuszkowa, z. VI, załącznik. [Obecnie przyjmuje się, że drukarnia funkcjonowała od końca XVII wieku; przyp. red.; chodzi zapewne o fundamentalną ośmiotomową pracę Pompeja Batiuszkowa *Памятники русской старины в западных губерниях*, Санкт Петербургб 1868–1885].

33 Do 1796 roku do klasztoru należało ponad 2000 dziesięcin ziemi, którymi został obdarowany przez założyciela klasztoru A.I. Chodkiewicza. Po drugim [trzecim – red.] rozbiorze Polski, kiedy obwód białostocki wcielono do Prus, wszystkie dobra klasztoru zostały skonfiskowane, a na supraskich włościach powstało folwark skarbowy, które do 1819 roku klasztor dzierżawił za 500 talarów. W latach 1819–1831 gospodarstwo dzierżawił biskup Lew Jaworowski za 2375 rubli. W 1834 roku dzierżawił te ziemie wychodźca z Prus, z prowincji poznańskiej, dworzanin (późniejszy baron) Wilhelm Zachert.
W 1866 roku Zachert przekształcił w pełną własność byłe monasterskie dobra z częścią głównego korpusu klasztornego i otworzył w Supraślu fabrykę włókienniczą, wokół której osiadło obecne miasteczko Supraśl. Od 1855 roku majątek należy do żony Wilhelma, baronowej Józefiny Zachert; Арх. Мик. Супр. Бл. М., s. 2–3 [Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь*, s. 2-3; przyp. red.]. Obecnie do klasztoru należy jedynie około 8 dziesięcin ziemi.

34 W 1834 roku wydano dekret zabraniający unickiemu duchowieństwu wspólnej liturgii z duchowieństwem Kościoła rzymskiego. W tymże roku duchowni otrzymali moskiewskie wydania ksiąg liturgicznych. Następnie wydano rozporządzeniami: o odnowieniu ikonostasów, o zmianie monstrancji na darochranitielnice, o likwidacji organów, ambon i bocznych ołtarzy oraz o zakazie dzwonienia dzwonkami w czasie sprawowania liturgii. Dzięki temu, że w cerkwi Zwiastowania zachował się ikonostas prowadzenie liturgii nie wymagało żadnych przystosowań wnętrza. Zdemontowano jedynie ołtarze boczne w liczbie 6. Ambona została nietknięta aż do czasów obecnych. „Przed zdjęciem organów i ołtarzy bocznych – pisze archimandryta Mikołaj – ludzie tłumnie zapełnili klasztorną cerkiew, która dzień i noc była otwarta. Na organach grano przez kilka dni praktycznie bez przerwy, a wierni leżeli krzyżem w cerkwi, pieśni ze śpiewnika śpiewane przez ludzi ze łzami w oczach, ostatni raz głośno brzmiały w cerkwi i na cmentarzu klasztoru".

35 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь*, s. 431.

36 Tamże, s. 436. Obecnie archiwum jest w pełni opracowane i ma szczegółowy inwentarz. Z rękopisów będących w supraskim monasterze na uwagę zasługuje *Subbotnik* lub *Pomiannink* pisany na pergaminie, zapoczątkowany przez pierwszego ihumena Pafnucego w latach 1500–1510.

ARKUSZ III



1. Widok ogólny monasteru supraskiego od południowo-zachodniej strony



2. Widok cerkwi Zwiastowania i fasady monasteru obecnie należącej do baronowej J. Zachert , IS PAN 9403



3. Dom baronowej J. Zachert, w którym wcześniej mieściła się drukarnia i kaplica, IS PAN 9409



II. 4. Cerkiew Zwiastowania monasteru supraskiego

*

Dzwonnica została zbudowana dopiero w końcu XVII stulecia za Symeona Cyprianowicza.

W 1695 roku zawarto umowę z mistrzem Mańkowskim; zgodnie z którą dzwonnica miała być murowana, wysoka na 30 łokci, kwadratowa, o boku na 12 łokci, z dwiema celami i schodami. Budowę dzwonnicy zakończono w 1697 roku, za co zapłacono 2600 złotych. Dzwonnica przetrwała niedługo. W 1702 roku, 21 maja, pożar strawił i ją, i wiszące w niej dzwony, ufundowane przez archimandrytów Sergiusza Kimbara i Nikodema Szybińskiego.

Obecnie istniejącą dzwonnicę ostatecznie odbudowano w połowie XVIII stulecia, zaś dzwony ponownie przetopiono w 1704 roku, jak wynika z istniejących na nich napisów.

*

Cerkiew Zwiastowania ma na planie wygląd podłużnego, nieco przesuniętego na wschodnią stronę czworokąta z czterema okrągłymi wieżami w narożnikach, trzema absydami i przysionkiem-dobudówką.

Rzeźbiony ołtarz, dzięki miniaturyzacji stołu ofiarnego i diakonikonu, wygląda jak nieco zmieniony klasyczny ołtarz gotycki.

Przysionek od zachodniej strony przylega do głównego budynku, przy czym jego dach zasłania niszę, prawdopodobnie z oknem, poniżej której były otwory widoczne z chórów w formie pionowych kanałów w sklepieniu, umieszczonych nad wejściem do cerkwi i służących dla łańcuchów, za pomocą których była podnoszona i opuszczana metalowa zasłona [krata, brona – red.] nad pierwotnie jedynym wejściem[37].

Przybudówka w południowo-wschodnim narożniku świątyni wykonana została w połowie XVI wieku przez archimandrytę Sergiusza Kimbara i pełniała funkcję „trapiezy" [refektarza – red.] i „riznicy"[38] [pomieszczenia dla szat liturgicznych – red.], a w 1853 roku archimandryta Wincenty Żurowski zburzył ścianę wewnętrzną od strony *riznicy* i zbudował tzw. ciepłą cerkiew św. Jana Teologa[39], która w 1890 roku została przeniesiona do nowego skromniejszego budynku, dobudowanego do unickiego skrzydła klasztoru z XVIII wieku, w którym znajdują się cele archimandrytów.

Cerkiew zbudowana jest z pięknej, dobrze wypalonej, mocnej cegły, nie wszędzie jednakowych wymiarów: w podkopułowym ośmioboku – 7,5 x 15 x 30 cm, w ściankach poddasz nad kopułą – 6,5 x 15 x 31,2 cm. Tu w dolnych warstwach cegieł Pokryszkin zauważa bruzdy[40]. Rozmiary cegieł w przedsionku – 6,5 x 14 x 29,5 cm. Do zaprawy wapiennej dodano domieszkę pokruszonej cegły, oraz w przewadze bardzo drobnych kamieni.

37 П. Покрышкин, *Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре*, Санкт Петербург 1911, s. 4–5.

38 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский...*, s. 467; patrz wyżej; więcej na ten temat: *„Археографическкй сборник документов..."* t. IX, s. 47–48.

39 Tamże, s. 444.

40 П. Покрышкин, *Благовещенская церковь...*, s. 11.

W zewnętrznej warstwie, należy zauważyć obecność cegieł z rudami żelaza [zendrówek – red.] tworzących romby układające się w siatkę, które służą jako ozdoba wysokiego cokołu dokładnie tak, jak w cerkwi św. Michała w Kodniu (gubernia siedlecka) z końca XV wieku oraz w zamkniętym pofranciszkańskim kościele w Wilnie.

Cerkiew Zwiastowania jest jednym z najbardziej typowych zabytków tych stron, gdzie świątynia częstokroć miała podwójne znaczenie: była domem modlitwy i twierdzą.

Obronne przeznaczenie cerkwi podkreślają cztery wysokie, okrągłe wieże ze spiralnymi schodami na poddasze – główne miejsce obrony wzdłuż dużych strzelnic – machikuł, znajdujących się w głównym gzymsie we wszystkich ścianach świątyni z wyjątkiem wież, oraz małymi strzelnicami, które umieszczone są nie tylko w szczytach i wieżach, ale i na górnym poziomie kopuły, gdzie nad sklepieniem istnieje pomieszczenie dla obrońców.

Zwraca tu uwagę bardzo interesujący fakt, że w cerkwi Zwiastowania duże strzelnice – machikuły są również w części ołtarzowej, co nie występuje w innych zabytkach religijno-obronnej architektury ziem białorusko-litewskich.

Strzelnice supraskiej świątyni-twierdzy mają prostą konstrukcję, co widać przy porównaniu ze szkicami strzelnic cerkwi synkowickiej i małomożejkowskiej.

Według Pokryszkina, wieże cerkwi Zwiastowania istnieją nie tylko w celach obronnych, ale także jako dekoracyjne naśladownictwo pięciokopułowych ruskich cerkwi[41], na co jednak nie przedstawia dowodów, ponieważ podobne zabytki (cerkiew synkowicka i małomożejkowska, pobernardyński kościół w Wilnie i in.), pomimo braku kopuły, mają po cztery wieże w narożnikach, nawet z okapowymi strzelnicami, których jeszcze wówczas nie ma w wieżach supraskiej świątyni.

W ogóle „oryginalność budowy cerkwi, zauważa P. Pokryszkin, przejawia się pragnieniem architekta, mało znającego gotyk, by nadać cerkwi prawosławnej styl gotycki i charakter forteczny…"[42].

41 П. Покрышкин, *Благовещенская церковь…*, s. 11.
42 Tamże.

Ale czy na pewno?

Budowniczego znającego detale architektury gotyckiej, wznoszącego wspaniałe, skomplikowane, gotyckie, tak zwane kryształowe sklepienie nad narteksem, Pokryszkin nazywa „mało znającym gotyk". W ten sposób wszystkie wskazania Pokryszkina na szczególne właściwości budowy świątyni sprowadzają się do tego, że miejscowemu, tj. litewskiemu mistrzowi, polecono zbudować cerkiew w stylu cerkwi staroruskich, z formami i detalami, które były mu mało lub w ogóle nieznane, poprzez co nasz zabytek staje się wielce oryginalny.

Wskazanie przez P. Pokryszkina kopuły, która według rusko-bizantyńskiego obyczaju powinna oświetlać wnętrze cerkwi, a tutaj sprawia wrażenie studni, właśnie podkreśla nieznajomość przez budowniczego przeznaczenia kopuły.

W bryle świątyni należy zauważyć istnienie szczytów, których nie ma w innych zabytkach architektonicznych tego rodzaju, z tejże epoki, chociaż występują w późnogotyckiej cerkwi Objawienia Pańskiego w Ostrogu, w guberni wołyńskiej, zbudowanej w 1521 roku.

W cerkwi Objawienia Pańskiego szczyty zachowały się prawdopodobnie nie w pierwotnym stanie, ponieważ dach zakrywa wykończenie fasadowe ośmioboku pod kopułą[43]. Szczególnie zdumiewa ich potęga, trochę tylko zmiękczona niszami podobnymi do okien znajdującymi się w dwóch szczytach i punkcikami strzelnic.

Na wschodniej fasadzie szczyt kokosznikowy jest do granic uproszczony. Jego archiwolta przekształciła się w bardzo subtelne zaokrąglenie.

Bardzo interesująca jest konstrukcja ogromnego dachu, zaznaczona na przekroju cerkwi wykonanym pod kierownictwem P. Pokryszkina przez jego pomocnika L.I. Kiryłowa[44].

Archimandryta Mikołaj potwierdza, że drewniane wierzchy kopuł i wież wykonane zostały w 1859 roku[45], co jest nieprawdopodobne, jako że jeszcze w 1778 roku[46] było odno-

43 Tamże, s. 10.
44 Rysunek wydany w cytowanej przez nas pracy: П. Покрышкин, *Благовещенская церковь…*, il. 2.
45 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь…*, s. 426.
46 Tamże, s. 467.

towane i obserwowane pochylenie czubka kopuły w kierunku południowo-zachodnim. Zostało to naprawione w 1908 roku za pozwoleniem Cesarskiej Komisji Archeologicznej[47]. Ażeby można było postawić iglice, zostały ściosane górne części hełmów wież, zniszczono je razem z częścią gzymsów[48].

Zwraca uwagę również niesymetryczne wykończenie wyższych kondygnacji wież.

W wieży południowo-zachodniej wcześniej znajdował się zegar, którego dzwon został sprzedany w 1867 roku do cerkwi sokólskiej[49].

W fasadach bocznych interesujące są gotyckie okna umieszczone we wnękach, z pięknymi, wchodzącymi w głąb ściany obramowaniami. Okna przy zachodnich wieżach są rozdzielone na dwie kondygnacje, co dowodzi istnienie chórów w cerkwi. Okna przy ołtarzu prawdopodobnie nie tylko zostały ozdobione sztukaterią w czasie unii, ale też przerobiono je, na co wskazuje ich znaczna szerokość.

Szczyty, górne kondygnacje wież, okna, pasy i gzymsy cerkwi Zwiastowania są otynkowane i pobielone. W oglądanych przez nas zabytkach tego rodzaju, bielenie w dawnych czasach stosowano tylko w głębi nisz. Co zaś tyczy się szczytów, to były one prawdopodobnie pobielone w epoce unickiej, wnioskując z braku śladów bielenia w ruinach (przede wszystkim) cerkwi Objawienia Pańskiego (*Bogojawleńskiej*) w Ostrogu, w guberni wołyńskiej, gdzie szczyty są bardzo podobne do zachodniego ślepego szczytu kokosznikowego cerkwi Zwiastowania.

Cerkiew wewnątrz zajmuje ledwie połowę objętości całego budynku. Z przysionka wchodzimy do narteksu przez drzwi z ocalałymi, starymi żelaznymi okuciami i skrzydłami wykonanymi w epoce późnego gotyku.

Sklepienie w narteksie płaskimi gurtami rozdziela się na trzy części. Szczególnie interesująca jest część średnia sklepienia, która jest jakby prototypem późniejszych wariacji – tzw. kryształowych sklepień[50]. Jeśli w innych znanych nam zabytkach z pierwszej połowy XVI wieku podstawą skomplikowanego gotyckiego sklepienia kryształowego jest tradycyjne sklepienie krzyżowe z żebrowaniem, to w tym wypadku budowniczy wykazał się prawdopodobnie pełną samodzielnością, dzięki czemu sklepienie narteksu jest wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju zabytkiem pośród litewsko-ruskiego budownictwa cerkiewnych.

Ściany w narteksie pokryte są drewnianymi panelami, po zdjęciu których dają się zauważyć ślady ornamentalnych malowideł unickich, ścierających się bardzo łatwo[51]. Zwietrzał tynk i prawdopodobnie dlatego wcześniejsza warstwa nie zachowała się. Z powodu braku wywietrzników wszystkie niższe partie ścian są mocno zawilgocone.

Nad narteksem zbudowano chóry z bocznymi ołtarzami zwróconymi na południe. Na chóry prowadzą spiralne schody zbudowane w północno-zachodniej wieży. Chóry przykryte są trzema krzyżowymi sklepieniami, rozdzielonymi jedno od drugiego dwiema arkadami na antach, z których wschodnie całą swoją masą zwieszają się poza płaszczyznę ściany.

---

47 П. Покрышкин, *Благовещенская церковь…*, s. 10.

48 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь*, s. 426. Opisując bryłę zewnętrzną i mówiąc o poprzednim wyglądzie cerkwi, P. Pokryszkin odwołuje się do ikony św. Jana Teologa z rysunkiem cerkwi, który jakoby przedstawia Cerkiew Zwiastowania w supraskim monasterze (П. Покрышкин, *Благовещенская церковь…*, s. 5). Potwierdzenie, że ikona św. Jana Teologa została namalowana przez osobę znającą cerkiew Zwiastowania wydaje nam się niemożliwe. W spisie inwentarza cerkwi Zwiastowania z 1645 roku („*Археографическкй сборник документов...*" t. IX, s. 189) znajduje się następująca notatka: „do ikonostasu Moskiewskich obrazów 19". Nie posiadamy żadnych danych by wykazać, że ikona św. Jana Teologa nie była w liczbie 19 zamówionych w Moskwie ikon, ale i że na pewno nie była w Moskwie malowana, przyjąć więc należy, że być może jest to przypadkowy rysunek świątyni, a za wierne wyobrażenie cerkwi Zwiastowania można go uznać jedynie wtedy, gdy znajdą się bardzie wiarygodne zabytki potwierdzające stanowisko P. Pokryszkina. Wskazanie P. Pokryszkina na rok ukończenia w Gdańsku ikonostasu (1664) jest błędne, jako że wykonany był on w latach 1635–1645, a więc wtedy, gdy była malowana ikona św. Jana Teologa. (Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь…*, s. 46).
Wskutek nieprzekonującej teorii P. Pokryszkina na temat przywołanego rysunku poprzedniego wyglądu cerkwi, trudno uwierzyć w możliwość istnienia cebulastych kopuł w cerkwi Zwiastowania, dlatego też kwestia zwieńczenia kopuły i wież pozostaje na razie otwarta.

49 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь…*, s. 467. W spisie inwentarzowym cerkwi Zwiastowania z 1764 roku jest wzmianka: „Na wieży, z prawej strony od wejścia, znajduje się duży, bijący zegar z kompasem"; tamże, s. 545.

50 To jest sklepienie przypominające szlifowany kryształ; por. sklepienie kryształowe w architekturze polskiej.

51 W opisie architektonicznym cerkwi posiłkowaliśmy się głównie bardzo cenną pracą П. Покрышкин, *Благовещенская церковь…*

Można wnioskować, że chóry zbudowane zostały prawdopodobnie w celach obronnych, jako że tu znajdowały się końce łańcuchów, za pomocą których podnoszono i opuszczano żelazną zasłonę wejścia.

Chóry otwierają się na cerkiew niezbyt szerokim, półokrągłym łukiem, przez który dostajemy się na drewniany balkon z wykonaną przez unitów fantazyjną, żelazną kratą i ozdobiony w pięknym, chociaż tutaj nieco zepsutym stylu Ludwika XV. Balkon ciągnie się poprzez całą zachodnią ścianę cerkwi[52].

Narteks łączy się z cerkwią trzema arkadami, plafony których w czasach unickich obłożone były deskami bez ornamentów, ich licową część zdobiła snycerka.

W narteksie, według wizytacji z 1746 roku, były wcześniej dwa ołtarze: św. Wasilija Wielkiego z prawej strony i Jozafata Kuncewicza z lewej. Zostały zniszczone, jak się wydaje, przed 1839 rokiem.

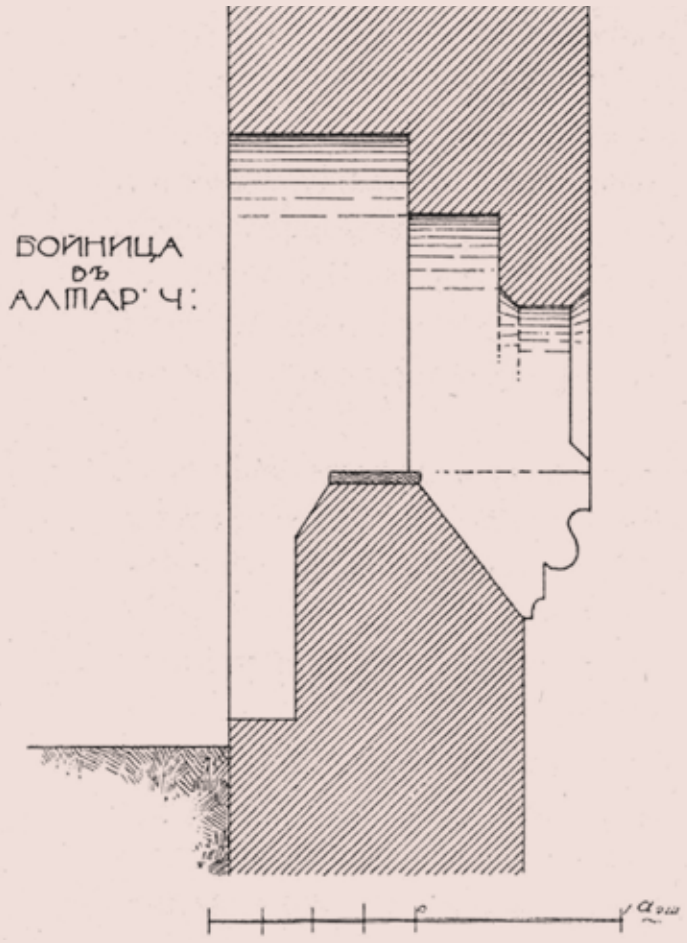
„Wchodząc w cerkwi pod kopułę, zauważa P. Pokryszkin, zdumiewa niezwykłe jej podobieństwo do pierścienia"[53]. I rzeczywiście, w miejsce oczekiwanego tu zalewu światła, widzimy długą, na wpół ciemną przestrzeń, z której wyłania się mocno oświetlone bizantyńskie, surowe, oblicze Zbawiciela przedstawionego na sklepieniu kopuły.

Bardzo efektowne w zamiarze sklepienie, dzięki żebrowaniu, poniżej okazuje się gwiazdą; nieprzyjemne, zbyt jaskrawe dla oka jest jednak najnowsze nieumiejętne przemalowanie.

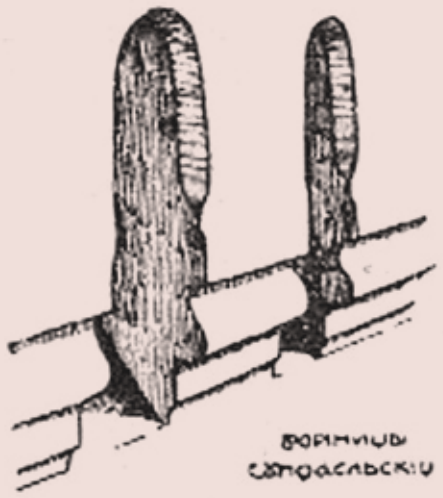
Ośmioboczny bęben kopuły spoczywa na ścianie zachodniej i na trzech łukach przyporowych o gotyckiej formie, obwiedzionych bogatymi ciągami zdobień.

Podporami dla łukach przyporowych w środku cerkwi są ośmioboczne filary.

Ściankom podkopułowego ośmioboku z zewnętrznej strony nadają lekkość niedbale wykonane wielkie nisze, w wewnętrznych dolnych kątach wzmocnione pilastrami, sprawiającymi wrażenie niedokończonej lub byle jakiej przeróbki, jednak pokrywające je freski pochodzą z tego samego okre-



II. 5. Strzelnica w części ołtarzowej



II. 6. Machikuły

52 Na przekroju w pracy P. Pokryszkina, schody z chóru na balkon pokazane są linią kropkowaną, balkon nie jest uwidoczniony.
53 П. Покрышкин, *Благовещенская церковь...*, s. 6.

ARKUSZ IV



1. Widok na część ołtarzową od strony północno-wschodniej, IS PAN 9406



2. Sklepienie w narteksie, IS PAN 9422

su co malowidła ścienne świątyni. W ośmioboku zachowały się cztery drewniane wiązania, których końce widoczne są z poddasza.

Spośród detali z początku XVI wieku interesujące są dwupoziomowe ząbki w kapitelach kolumn i w pendentywach; są one odwzorowane na przyfasadowych gzymsach i pasach. Podobnych ząbków nie widziałem nigdzie indziej w tej formie na tych ziemiach.

Wąska przestrzeń pomiędzy bocznymi łukami przyporowymi i ścianami cerkwi nakryta jest krzyżowymi małymi sklepieniami z gotyckimi żebrowaniami.

Przestrzeń przed ikonostasem, niemal kwadratowa, nakryta jest późnogotyckim sklepieniem gwiaździstym, którego potężne ożebrowanie ma bardzo surowy, oschły profil, ale nie wydaje on się takim dzięki umiejętnemu rysunkowi dawnego malunku, dobrze tu zachowanego. Od północy i południa sklepienie zamykają mocne arkady, za którymi znajdują się małe sklepienia krzyżowe, podobne do podkopułowych.

Dolne partie ściany wewnątrz cerkwi często zakryte są drewnianą „tablaturą" z czasów unickich.

Przestrzeń przed ikonostasem, służąca w czasach unickich jako chór, jest udekorowane bardzo pięknie i bogato



3. Widok na balkon chóru z XVIII w. i południowo-zachodni narożnik cerkwi, IS PAN 9416



4. Supraska Ikona Matki Bożej, IS PAN 9414

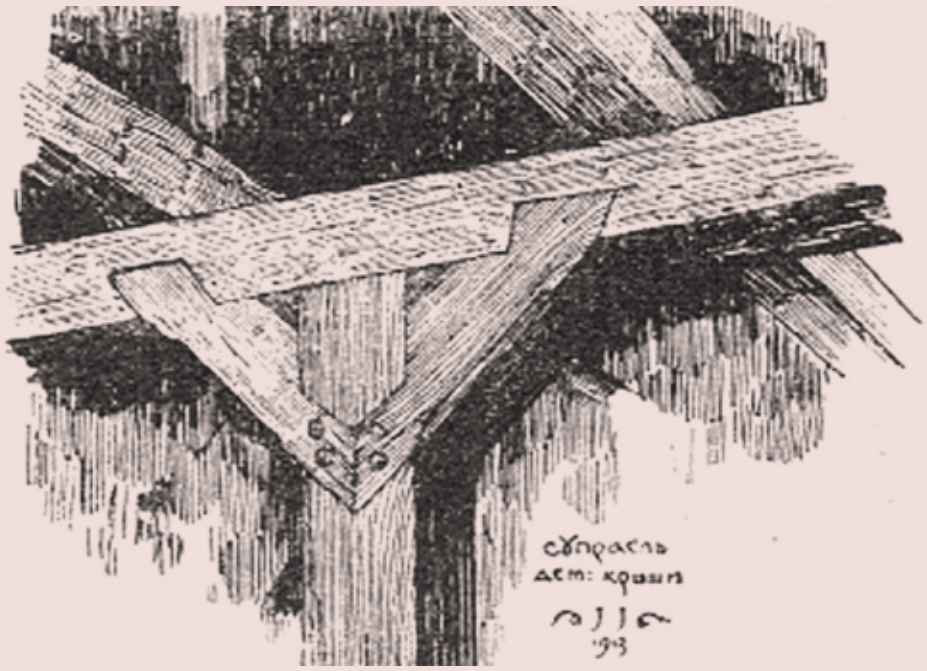
w stylu Ludwika XV; jest tu boazeria, są ławki, pulpity do nut, ambona i tron biskupi.

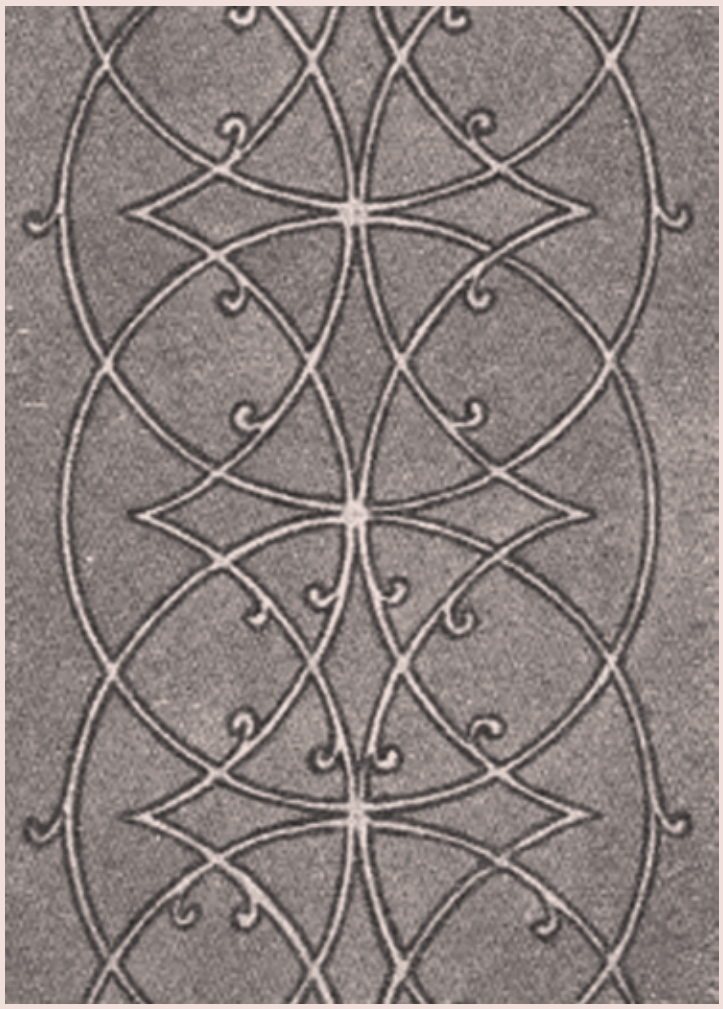
Obłamane obecnie, niezwykle piękne, ażurowe, snycerskie wierzchy tablatury, teraz porzucone na cerkiewnym strychu…

Znakomity pod względem artystycznym, masywny trzykondygnacyjny ikonostas, udekorowany bogatą snycerką, z herbami ktitorów, został wykonany w latach 1635–1645 w Gdańsku. Wśród mistrzów, pracujących nad jego wykonaniem, w „Kronice" wspomniany jest snycerz i złotnik Andrzej Modzelewski. Ikony pisał niejaki Wikientij[54] (Wincenty). W 1839 roku z ikonostasu zostały usunięte rzeźby.

Interesujące, że w 1907 roku przełożony klasztoru, biskup Włodzimierz poprosił Cesarską Archeograficzną Komisję o pozwolenie na zdemontowanie togo ikonostasu w celu zamiany na nowy… Cesarska Archeograficzna

54 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь…*, s. 140–142.





Komisja słusznie wskazała na to, że znaczna ilość zachodnio-europejskich ikonostasów znajduje się nawet w moskiewskich świątyniach[55].

Z pierwotnego ikonostasu, znajdującego się tu w XVI wieku została jedynie miestna ikona Zbawiciela i Supraskiej Matki Bożej. W chwili obecnej postawiono je przy filarach w kiotach, służących do 1839 roku jako ołtarze boczne.

Ikona Matki Bożej Supraskiej, Hodegetrii, czczonej lokalnie, z Przedwiecznym Dzieciątkiem na lewym ręku, namalowana została na płótnie naklejonym na deskę. Okład srebrny, pozłacany i wysadzany kamieniami. Wymiary ikony: 3 arszyny 6 werszków x 1 arszyn 3 werszki.

Mnóstwo zawieszonych wotów, przynoszonych przez wiernych dla ozdobienia tej ikony, o czym poświadczają dawne opisy, jasno mówią o dawnej czci jej jako słynącej cudami.

W opisie, sporządzonym w 1668 roku, opis wotów przyniesionych przez różnych ludzi zajmuje całą stronę.

Pobożna żona ktitora A.I. Chodkiewicza, Wasylisa Fiodorowna, Jarosławnówna, księżna Pińska, w 1557 roku ofiarowała 37 grzywien i 2 złotniki srebra na „okład" [w teksie: „okowanie"] obrazu Bogurodzicy Hodegetrii.

Obecny okład na ikonie wykonany został w Augsburgu w 1668 roku, w czasach zarządzania monasterem przez Gawriiła Kolendę, arcybiskupa połockiego.

W czasach unii, kiedy znajdował się tutaj oddzielny ołtarz „dla cudownego obrazu Przenajświętszej Panny Marii", w czasie gdy nie było liturgii, ikona Matki Bożej zasłaniana była specjalną, opuszczaną na blokach, malowaną na płótnie ikoną Zaśnięcia Bogurodzicy.

Przypuszcza się, że ikona Matki Bożej przyniesiona została w darze dla monasteru przez biskupa smoleńskiego Józefa Sołtana.

Wyżej wspomnianą ikonę Zbawiciela, stojącą przy prawym filarze, także zakrywano specjalną, malowaną na płótnie ikoną Ukrzyżowania Zbawiciela, opuszczaną i podnoszoną na

55 *Известия Императорской Археологической комиссии Протоколы реставрационных заседаний*, z. 26, s. 26. [Zapewne chodzi o z. 26 z 1908 roku *Протоколы реставрационных заседаний Императорской Археологической комиссии*, periodyk wydawany do 1918 roku; przyp. red.].

II.7. Detal dachu

II. 8. Ornament na północnej stronie

blokach. Możliwe, że tylko z tego powodu ocalały okłady na tych dwu ikonach, kiedy z innych zostały zdjęte w czasie upadku Rzeczypospolitej.

Przy tym filarze, gdzie znajduje się cudami słynąca ikona Matki Bożej, u dołu znajduje się ikona Matki Bożej („Umilenija"?) z Dzieciątkiem na lewej ręce, malowana na płótnie naklejonym na deskę o wymiarach 8,5 x 6,5 werszków. Srebrny pozłacany okład zdobi 46 nieoszlifowanych kamieni.

Na odwrotnej stronie ikony znajduje się napis w języku polskim o pochodzeniu ikony, która jakoby została podarowana na początku XVI wieku Józefowi Sołtanowi, biskupowi smoleńskiemu, przez polską królową Helenę, córkę cara moskiewskiego Iwana III, w darze dla nowo zbudowanego klasztoru.

Od 1750 roku w cerkwi Zwiastowania przechowywane są relikwie św. Justyna Męczennika, które przywiózł z Rzymu Jerzy Bułhak, biskup piński, ze świadectwem, w którym między innymi powiedziano następujące: „Sacrum corpus S. Christi Martirii Justini cum ampulla vitrea ejusdem sanguine vespersa…".

Znajdują się one w skrzynce stojącej przy filarze po prawej stronie cerkwi, poniżej ikony Zbawiciela, pomiędzy ścianą i tabernakulum. Wcześniej relikwie św. Justyna znajdowały się na gzymsie ikonostasu[56].

**

W 1770 roku ołtarz został ozdobiony wspaniałą sztukaterią i malowidłami[57].

Do schowka nad ołtarzem wchodzi się po spiralnych schodach w południowo-wschodniej wieży, do której wejście prowadzi z diakonikonu.

Schody w wieży północno-wschodniej są niedostępne, tak jak i schody w północno-zachodniej wieży, ponieważ są zniszczone w większej swojej części (część północno-zachodniej wieży na wysokości chóru służy jako schowek dla ołtarza bocznego).



Il. 9. Biło, pocz. XVI w.



Il. 10. Pieczęć supraskiego monasteru, 1537

W ktitorskiej krypcie cerkwi Zwiastowania pogrzebano ciała znamienitych osób, ktitorów cerkiewnych – Chodkiewiczów i innych. Tu pochowany jest zasługujący na wieczną pamięć założyciel monasteru Aleksander Iwanowicz Chodkiewicz (zm. 28 maja 1549). Zdaniem P. Pokryszkina, krypta mogła służyć także za schowek, jako że wejście do niej wiodło przez zapadnię w posadzce cerkwi. Południowa i północna komora krypty mieszczą w sobie rozpadające się drewniane trumny ze szczątkami ktitorów, archimandrytów, biskupów i metropolitów[58].

Malowidła ścienne datowane są na 1550 rok, gdy archimandrytą był Sergiusz Kimbar.

Ołtarz ozdobiony był wówczas wizerunkami arcypasterzy i diakonów. Malowidła ścienne w ołtarzu prawdopodobnie zostały zniszczone w 1770 roku, jako że wtedy właśnie ściany ołtarza znów pokryto tynkiem, ozdobiono gipsową sztukaterią i unickimi malowidłami, odświeżonymi w 1826 roku. W 1887 roku ściany ołtarza zostały odmalowane olejną farbą w miejsce klejowej, z zachowaniem poprzednich kolorów.

Narteks za Kimbara nie był malowany.

Przy wizytacji cerkwi w 1833 roku przez biskupa Józefa Siemaszkę zwrócono uwagę na skrajne zniszczenie dachów, a w latach 1852–1859 odnotowano, że woda na strych skapy-

56 Podobnie u Arch. Mikołaja [Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь…*], s. 31–32, 128–129, 456 i 462.
57 Tamże, s. 282, 283, 470.

58 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченскийj монастырь…*, s. 63, 73; П. Покрышкин, *Благовещенская церковь…*, s. 11.

ARKUSZ V



1. Ikonostas „gdańskiej roboty" z 1635–1645, IS PAN 9412



2. Carskie wrota z 1635–1645, IS PAN 9419

wała w takiej ilości, że sięgała głębokości pół arszyna, freski zostały zniszczone, co poskutkowało pobieleniem ich, za co przeor Wincenty dostał karę cerkiewną[59].

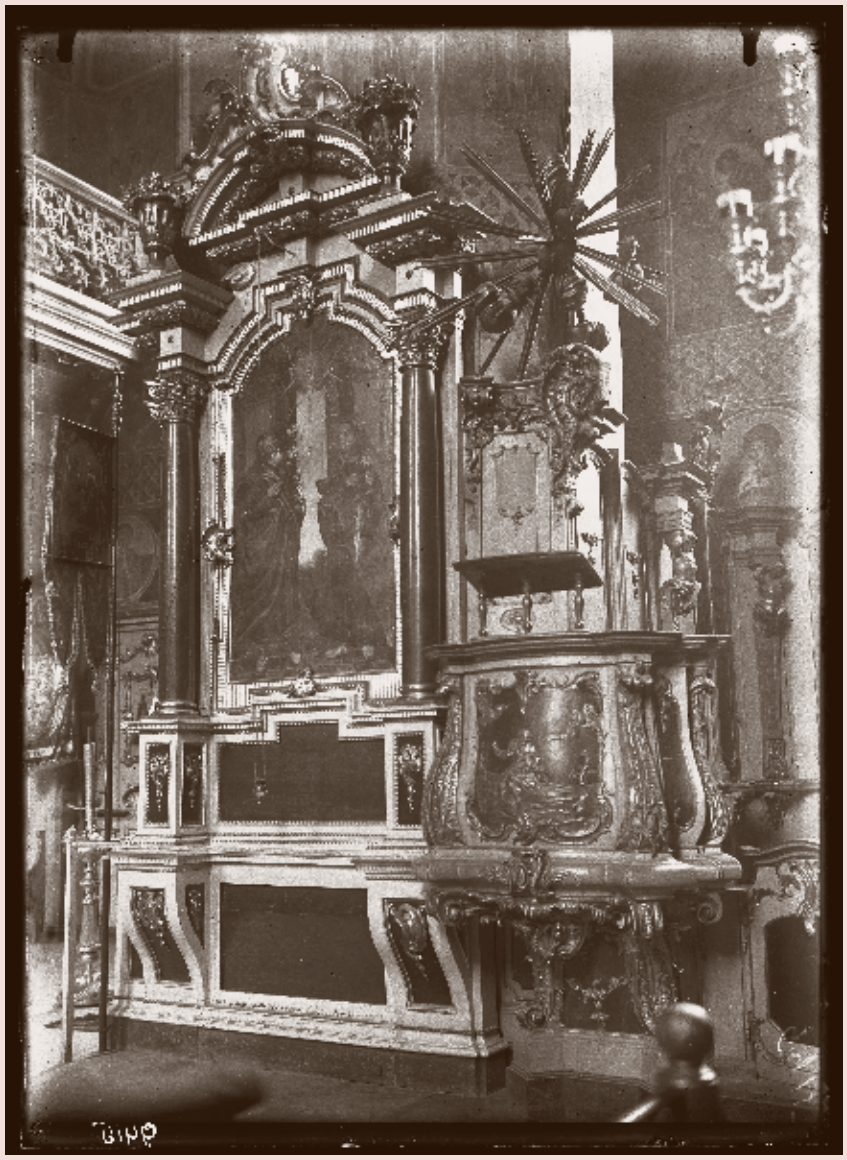
O bieleniu wcześniej wspomina się jeszcze w 1828 roku i później – w 1876. Nie bielono: sklepienia nad soleą, na wszystkich arkadach i w sklepieniu kopuły – wizerunku Zbawiciela[60].

W 1887 roku bielenie usunięto suchą metodą, ale utracone miejsca naprawiono bardzo źle.

Do 1910 roku dolna partia ścian pozostawała zakryta unicką tablaturą, a w tymże roku jej część usunięto i malowidła ścienne na powrót „odrestaurowano", bez wiedzy Cesarskiej Komisji Archeologicznej, przez artystę F.F. Badalewa[61].

59 Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльский Благовесченский монастырь...*, s. 390, 424.
60 Tamże, s. 471.

61 Zapewne chodzi o malarza F. Bodalewa (Ф. Бодалев) [przyp. red.].



3. Ambona XVIII w., IS PAN 9415



4. Tron biskupi, IS PAN 9413

Malowanie górnej części kopuły i ornamentów wokół okien odtworzono bardzo niestarannie i niedokładnie, w jaskrawych, anilinowych odcieniach, z dodatkiem jeszcze i ciężkiego ciemnobrązowego odcienia.

W ośmioboku kopuły malunki zostały zachowane, wydaje się, że w pierwotnym stanie.

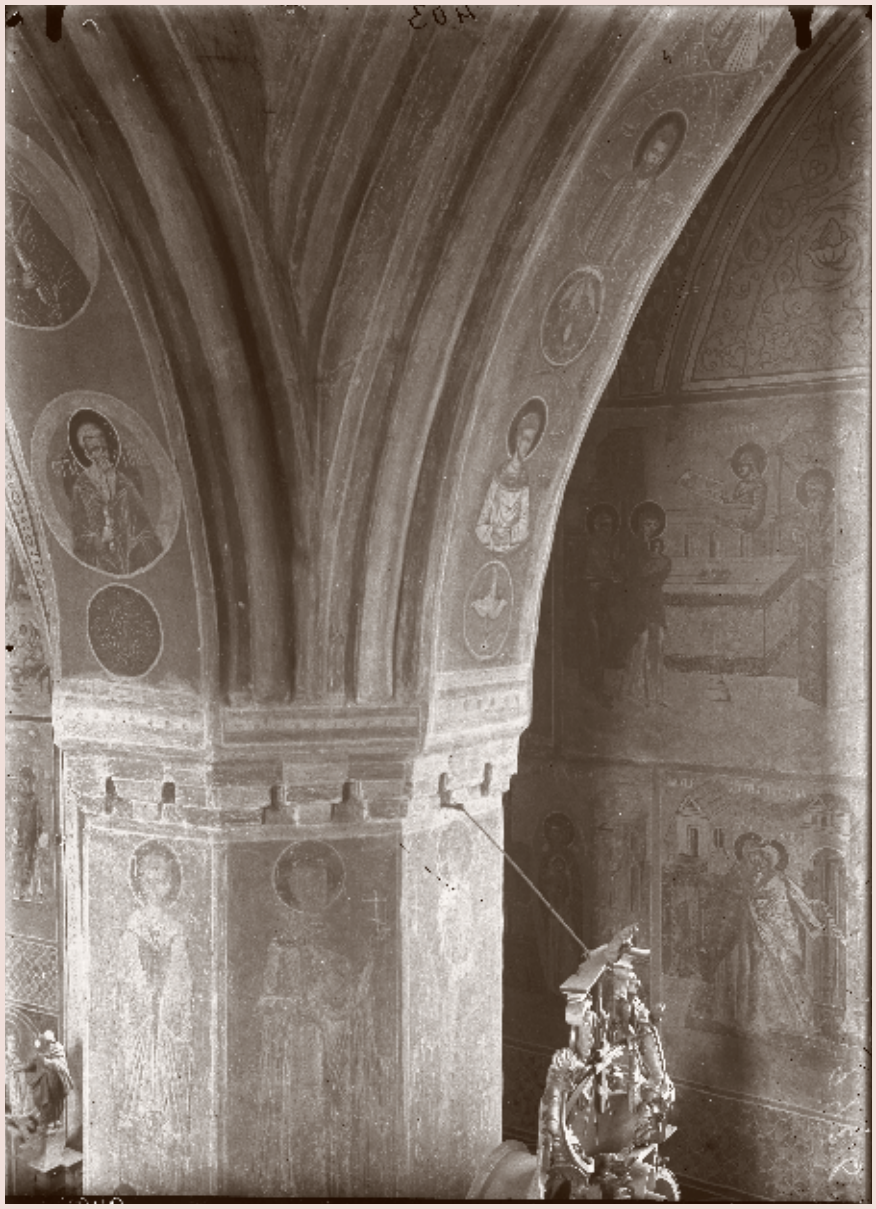
Pod południowo-wschodnimi, południowo-zachodnimi, północno-wschodnimi i północno-zachodnimi oknami ośmioboku sześcioskrzydłe Anioły, po dwa, z napisami u aureoli **ѧгг҃ї**. Oblicza ich umiejscowiono pośród skrzydeł, obnażone nogi stoją prosto, ręce rozpostarte są horyzontalnie i trzymają wertykalnie ripidy; ziemia biała, wyżej – szeroki zielony pas, jeszcze wyżej – ciemnoniebieski ton. Pod pozostałymi oknami (południowymi, północnymi, wschodnimi i zachodnimi) po dwa anioły z napisami: **ѧгг҃ гн҃ъ**.

Pod Aniołami – ornamentalny pas o wysokości 0,40 s.[sążni?], a niżej Prorocy o wys. 1,095 s., po trzech na każdej stronie.

Poniżej Proroków znowu pas ornamentalny, bogatszy od poprzedniego, o wys. 0,46 s.

Jeszcze niżej – święci Apostołowie.

ARKUSZ VI



1. Detal na południowo-wschodnim filarze, IS PAN 9426



2. Detal na północno-wschodnim filarze, IS PAN 9427



3. Część fresków na zachodniej ścianie na wysokości chóru, IS PAN 9424

ARKUSZ VI



4. Malowidła w północnej części świątyni, IS PAN 9428

Na niektórych aureolach zachowały się złocenia, a spod nich przeświturje czarnomalinowy ton (poczerniała minia).

Poniżej apostolskiego rzędu wizerunki: na północno-zachodniej ścianie – Eutropiusz i Kleonik, na wschodnio-północnej – Eulogiusz i Wasilisk, na północno-wschodniej – Kodrat i Agafonik, na wschodnio-północnej – Marek, Justyn i Timofiej, na południowo-wschodniej – Wasilij, Ferapont, na południowo-wschodniej – Artemon i Falelej. Zachodnie okno obramowane jest ornamentem.

W niższej partii ośmioboku znajdują się wizerunki świętych w okrągłych medalionach.

Na pendentywach zostali przedstawieni święci: Marek w postaci orła, Jan w postaci lwa, Łukasz w postaci cielca i Mateusz – Anioł.

W gwiaździstym sklepieniu przed ikonostasem, w ośmiu rombach średniej gwiazdy widnieją wizerunki sześcioskrzydłych Cherubinów; w promieniach emblematy Ewangelistów; w północnym kwadracie Jezus Chrystus Emmanuel, w zachodnim – Bóg Zastępów, w południowym – anioł świetlisty i we wschodnim – Duch Święty w postaci gołębicy.

W dwóch wschodnich trójkątach wyobrażone są, po jednym w każdym, sześcioskrzydłe cherubiny. W dwóch południowych trójkątach święci Kosma i Damian, w dwóch zachodnich – prorocy Ezechiel i Izajasz, a w dwóch północnych – święci Jermołaj i Pantalejmon.

Nad ikonostasem wyobrażenie Zwiastowania: w północnym rogu Archanioł Gabriel, mocno zniszczony przemalowaniem, w południowym rogu Najświętsza Dziewica.

Ogólnie freski są w opłakanym stanie. Część ich została zbita w czasie wykonywania balkonu chóru, wiele zostało podrapanych, a ogromną część zniszczono barbarzyńską „restauracją". Jednak ta część fresków, która nie podzieliła losów większości z nich, zasługuje na osobne badania.

Wykonanie fresków I.W. Sołtanow przypisuje atoskim lub południowosłowiańskim mistrzom, z widocznymi śladami wpływów malarstwa włoskiego1[62].

W „Rejestrze" z 1557 roku, sporządzonym przez archimandrytę Sergiusza Kimbara, rzeczywiście wspomina się o „malarzu Serbie Nektariuszu", który otrzymał 6 kop groszy litewskich za „deisis ciepłej cerkwi. Za dwie świętości, które wykonał, trzech arcypasterzy i trzech *prepodobnych*[63] 9 kop groszy…"[64].

„Rejestr" został sporządzony w czasie, gdy kończyły się prace przy tzw. ciepłej cerkwi. O cerkwi Zwiastowania mówi się, że była ona pierwszą budowlą. Bardzo możliwe, że Serb Nektariusz brał udział w malowaniu cerkwi Zwiastowania, tym bardziej, że imiona innych artystów w „Rejestrze" nie są wspominane.

O charakterze malarstwa ściennego P. Pokryszkin pisze następująco:

„Koloryt fresków wyróżnia się wspaniałym smakiem. Dominuje niebieskie, bardzo łagodne, lekkie tło; na tym tle miękko rysują się szare gurty sklepień. Mają surowy profil, lecz nie dostrzega się tego dzięki umiejętnemu rozmalowaniu. Święci namalowani są w jasnych, lekkich odcieniach, często różowawych, wieńce {nimby] wskutek upływu czasu stały się ciemnoczerwone, w niemal czarno-czerwonej tonacji (minia z czasem poczerniała). Ta przypadkowa właściwość doskonale wpisuje się, nadając temu freskowemu kobiercowi piękno i odważne akcenty. Nowe, nieumiejętne poprawki, wzmiankowane powyżej, w spisie przedstawień od razu rzucają się w oczy i wywołują niesmak. Należy zwrócić szczególną uwagę, aby doprowadzić je do porządku" [patrz artykuł P. Pokryszkin w niniejszej publikacji: *Cerkiew Zwiastowania w supraskim monasterze*, s. 118].

Przy tym bogate, znajdujące się na narożnych ścianach *darochranitielnicy* grawerowane wizerunki: „Nierukotworennogo Obrazu" Zwiastowania (nie ręką ludzką uczynionego – od tł.), Emmanuela i moskiewskich świętych Piotra i Aleksieja – dały powód do licznych domysłów: czy nie została ona przeniesione przez Chodkiewicza z Rusi Moskiewskiej w czasie Smuty…

62 *Известия Императорской Археологической комиссии Протоколы реставрационных заседаний*, z. 26, s. 25–26.

63 Mowa tu o prawosławnej kategorii świątobliwych mnichów [przyp. red.].

64 „Rejestr" wydrukowany w opracowaniach archimandryty Mikołaja.

ARKUSZ VII



1. A.I. Chodkiewicz, Wielki Marszałek Wielkiego Księstwa Litewskiego (zm. 1549) – portret w archimandryckich komnatach Supraskiego monasteru, IS PAN 9431



2. Józef Sołtan, biskup smoleński, IS PAN 9437

Darochranitielnica wcześniej była zamykana, kluczyk w pewnym okresie znajdował się u Chodkiewiczów, jak wzmiankuje się w inwentarzu z 1645 roku. Dawniej zapewne chroniono w nim cząsteczki Świętego Drzewa i relikwie świętych.

W zakrystii cerkwi Zwiastowania znajduje się srebrny złocony kielich zachwycającej starej roboty, której podstawa przypomina gotycką kolumnę z rzeźbionym gotyckim ornamentem. Szczególnie rzuca się w oczy jej architektoniczna struktura.

W dziełach złotniczych średniowiecznych artystów rzeczywiście jak w lustrze odbijają się formy często mające zupełnie inne przeznaczenie. Formy i detale ich wyrobów, poczynając od XIV wieku, modyfikują się i zmieniają, zgodnie ze zmianami, jakie zachodziły w stylu architektonicznym.

Porównując kielich supraski z innymi podobnymi zabytkami utrzymanymi w podobnym stylu[65], czas jego powstania można odnieść do drugiej połowy XV wieku.

Przypuszczenie to w części potwierdza jej „styl krakowski", co jednakowoż nie pozwala przypisać jej krakowskiego pochodzenia, jako że istnieją wykonane w tym stylu dzieła artystów wileńskich.

Jeśli wyroby wileńskie od okresu panowania Zygmunta Augusta, noszą północnoniemiecki charakter, gdyż praktycznie bez przerwy pracowali tam cudzoziemcy, to w XV i w pierwszej połowie XVI wieku wileńscy artyści pochodzili

65 Mam na myśli kopułę z drugiej połowy XV wieku w zakrystii kościoła katedralnego w Wilnie.



3. Biskup Lew Jaworowski (komnata archimandrycka), IS PAN 9432



4. Darochranitielnica, IS PAN 94300

z Krakowa lub uczyli się u krakowskich mistrzów, dlatego też ich prac nie można odróżnić od krakowskich.

Na ażurowej podstawie kielicha odtworzony jest herb „Lis", prawdopodobnie Sapiehów, ale nie A.I. Chodkiewicza, który jakoby podarował ten kielich supraskiemu monasterowi.

Waga kielicha: 2 f. 24 zoł[66].

W zakrystii na uwagę zasługują jeszcze: 1) mitra archimandrycka – według legendy dar patriarchy konstantynopolskiego Jeremiasza II, który nawiedził klasztor w 1589 roku, dla archimandryty Iłariona Masalskiego. Czerwony atłas wyszywany jest perłami, 28 srebrnymi rozetkami, delikatnie emaliowanymi i diamentami.

i 2) *Płaszczenica* z jedwabiu, o której w inwentarzu z 1668 roku mówi się, że jest zmurszała.

Tam też przechowuje się fałszywą, srebrną jerozolimską monetę… z liczby 30 srebrników, za które Judasz sprzedał Jezusa Chrystusa.

W pokojach archimandrytów wiszą portrety Józefa Sołtana (2 ar. 4 wer. x 1 ar. 12 wer.[67]), Aleksandra Iwanowicza Chodkiewicza[68], o takich samych wymiarach, Jerzego Karola Chodkiewicza (zm. 1692) i innych.

66 Wedle ówczesnych miar kielich ważył dwa funty i 24 zołotniki srebra [przyp. red.].

67 Wymiary obu portretów wynosiły 2 arszyny 4 werszki na 1 arszyn 12 werszków [przyp. tłum].

68 Portrety założycieli pod chórem cerkwi Zwiastowania są starsze niż odtwarzane przez nas. Portretów znajdujących się w cerkwi nie sposób sfotografować, ponieważ są bardzo zabrudzone i źle oświetlone.

ARKUSZ VIII



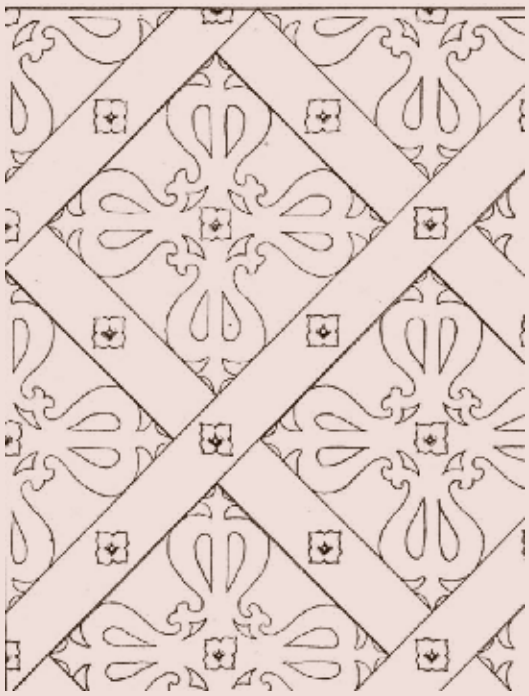
1. Potir (kielich liturgiczny) z XV w., IS PAN 9429



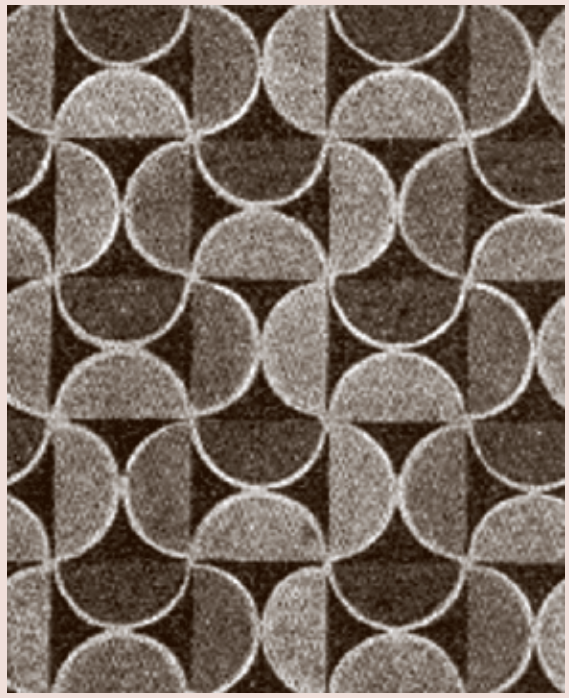
3. Ikona Matki Bożej – dar Heleny Iwanowny, IS PAN 9439



2. Srebrne naczynie, warsztat augsburski, XVII w., IS PAN 9436



4. Detal okucia drzwi drewnianych (początek XVI w.?)



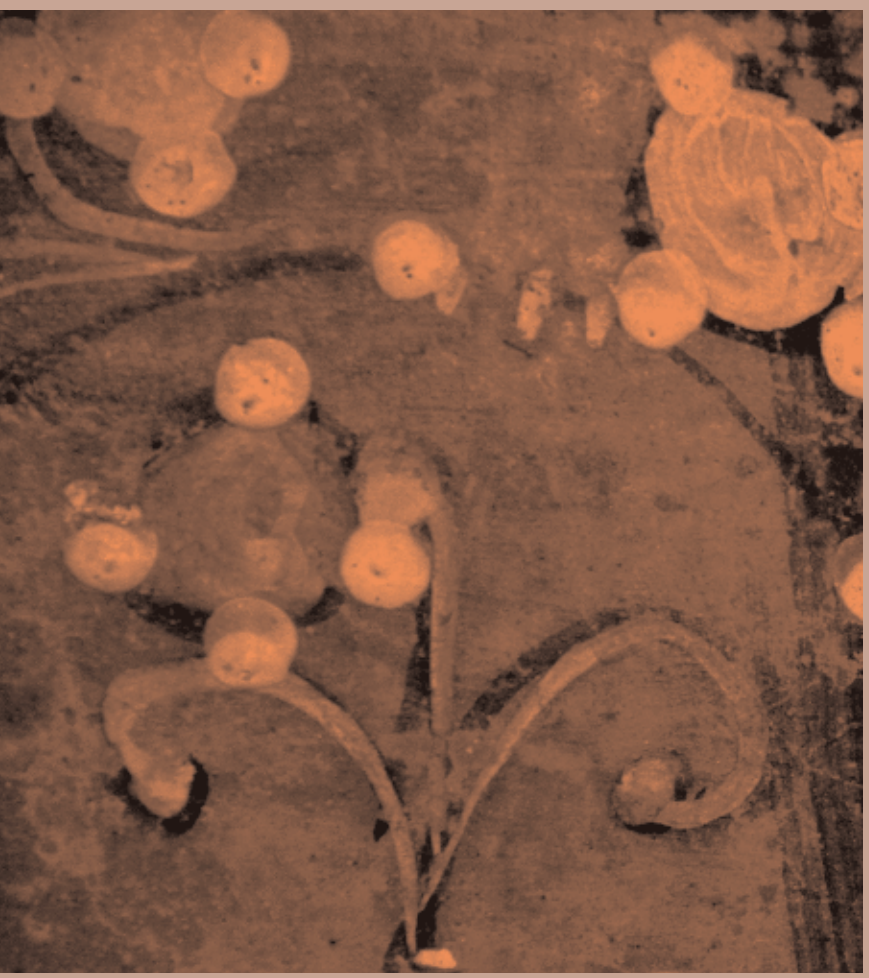
5. Ornament pod oknem na północnej ścianie



6. Wielki dzwon supraskiego monasteru, 1704



7. Fresk na północnej ścianie, odkryty w 1913



LUDMIŁA LEBIEDZIŃSKA

FRESKI Z SUPRAŚLA

KATALOG WYSTAWY
BIAŁYSTOK 1968

Tekst Ludmiły Lebiedzińskiej po raz pierwszy opublikowany został w katalogu do wystawy: *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968*, wydanym w Krakowie w 1968 roku.

W styczniu 1965 roku w salach Muzeum Narodowego w Warszawie na wystawie „Ochrona dóbr kultury województwa białostockiego w XX-leciu PRL" po raz pierwszy pokazano społeczeństwu stolicy 18 fragmentów malowideł ściennych, uratowanych z ruin obronnej cerkwi w Supraślu. Eksponowane freski, znajdujące się wówczas w trakcie konserwacji, po zakończeniu wystawy powróciły do pracowni konserwacji zabytków, gdzie poddawane były dalszym zabiegom konserwatorskim. W maju 1966 roku trzydzieści odrestaurowanych malowideł przewieziono do Białegostoku. Wystawa fresków z Supraśla, zorganizowana staraniem Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków i Muzeum Okręgowego w Białymstoku w salach zabytkowego ratusza, przedstawia wszystkie zachowane fragmenty polichromii na tle archiwalnych fotografii zewnętrznej strony i wnętrza cerkwi oraz ważniejsze etapy prac konserwatorskich nad tymi freskami. Dawny klasztor Bazylianów w Supraślu powstał na przełomie XV–XVI wieku jako fundacja Aleksandra Chodkiewicza, Wielkiego Marszałka Litewskiego i Józefa Sołtana, metropolity ruskiego, arcykapłana smoleńskiego. Pierwotną siedzibą klasztoru w latach 1498–1500 było miasto Gródek, położone w górnym biegu rzeki Supraśl, w odległości około 35 km. W 1500 roku przeniesiono fundację do Supraśla, gdzie w pobliżu skarpy nadrzecznej, na północny wschód od późniejszego murowanego klasztoru, zbudowano niewielką drewnianą cerkiew pod wezwaniem św. Jana Ewangelisty (1501–1505), która spłonęła w pierwszej połowie XVII wieku. Już w 1503 roku rozpoczęto budowę drugiej murowanej cerkwi pod wezwaniem Zwiastowania Matce Boskiej, stanowiącej centralną część założenia klasztornego, kształtowanego przez niemal cztery stulecia. Z cerkwi tej do dziś pozostały tylko mury, zabezpieczone do wysokości 2,5 metra w formie trwałej ruiny. Na wschód od murów cerkwi wznosi się siedemnastowieczny, dwukondygnacyjny Pałac Opatów, do którego w XVIII wieku dobudowano od strony południowej i zachodniej gmachy klasztorne. Na osi założenia, w zachodniej części dziedzińca klasztornego znajduje się osiemnastowieczna, barokowa brama-dzwonnica.

Wzniesiona w latach 1503–1511 cerkiew Zwiastowania Matce Boskiej była najcenniejszym obiektem w zabytkowym bazyliańskim zespole klasztornym. Architektura budowli w sposób harmonijny łączyła elementy budownictwa bizantyńskiego wschodu z zachodnioeuropejskim gotykiem. Cerkiew supraska prezentowała typ średniowiecznej, monumentalnej świątyni, przystosowanej do potrzeb obronnych, typ, który ukształtował się na ziemiach granicznych północno-wschodniej Polski, Litwy i Białorusi w XV–XVI wieku. Obok Supraśla znane są podobne obronne cerkwie w Małomożejkowie i Synkowiczach. Są to trzynawowe, prostokątne w planie budowle (przypominające plany ruskich czterosłupowych cerkwi), z czterema cylindrycznymi wieżami narożnymi, rozwiniętą częścią dachową, jedną lub trzema absydami. Odmienny charakter tych budowli przejawił się w surowym, typowym dla zachodnioeuropejskiej architektury kościelnej rozgraniczeniu ściśle obronnych punktów świątyń i miejsca modlitwy przy świadomym ukryciu rozplanowania wewnętrznych pomieszczeń i strzelnic za bogatą dekoracją zewnętrzną. Największą spośród tych budowli była cerkiew obronna w Supraślu, posiadająca cztery wielkie szczyty w przestrzeniach między wieżami i kopułę z ośmiobocznym, mocno wydłużonym bębnem. A więc elementy świadczące o wpływach bizantyńsko-ruskiej architektury.

Za czasów archimandryty Sergiusza Kimbara w roku 1557 wnętrze świątyni zostało ozdobione freskami o charakterze bizantyńskim ze scenami z życia Chrystusa i Marii, przedstawieniami postaci archaniołów, cherubinów, apostołów, ewangelistów, proroków, świętych i męczenników. Według *Kroniki Ławry Supraskiej* malowidła wykonał mnich pochodzenia serbskiego – „Serbin Nektarij Malar". Dekoracja malarska pokrywała ściany i sklepienia prezbiterium i wnętrza korpusu głównego cerkwi. W drugiej połowie XVII wieku (w okresie przynależności klasztoru do unii) we wnętrzu świątyni ustawiono nowe ołtarze i wspaniały późnorenesansowy ikonostas, wykonany w 1664 roku przez gdańskiego snycerza i złotnika Andrzeja Modzelewskiego.

W 1771 roku wnętrza budowli otrzymały bogaty rokokowy wystrój sztukatorski i malarski, który pokrył dawną polichromię na ścianach prezbiterium. Przeprowadzono wówczas w cerkwi gruntowne prace remontowe, a ściany i filary do wysokości okien przykryto boazerią, zasłaniając dolne partie fresków. W latach 1852–1859 na skutek zniszczenia dachu powstały zacieki, które uszkodziły częściowo malowidła. Na zlecenie ówczesnego ihumena Wincentego Kurhanowicza freski zostały zabielone wapnem. Za czasów archimandryty Mikołaja

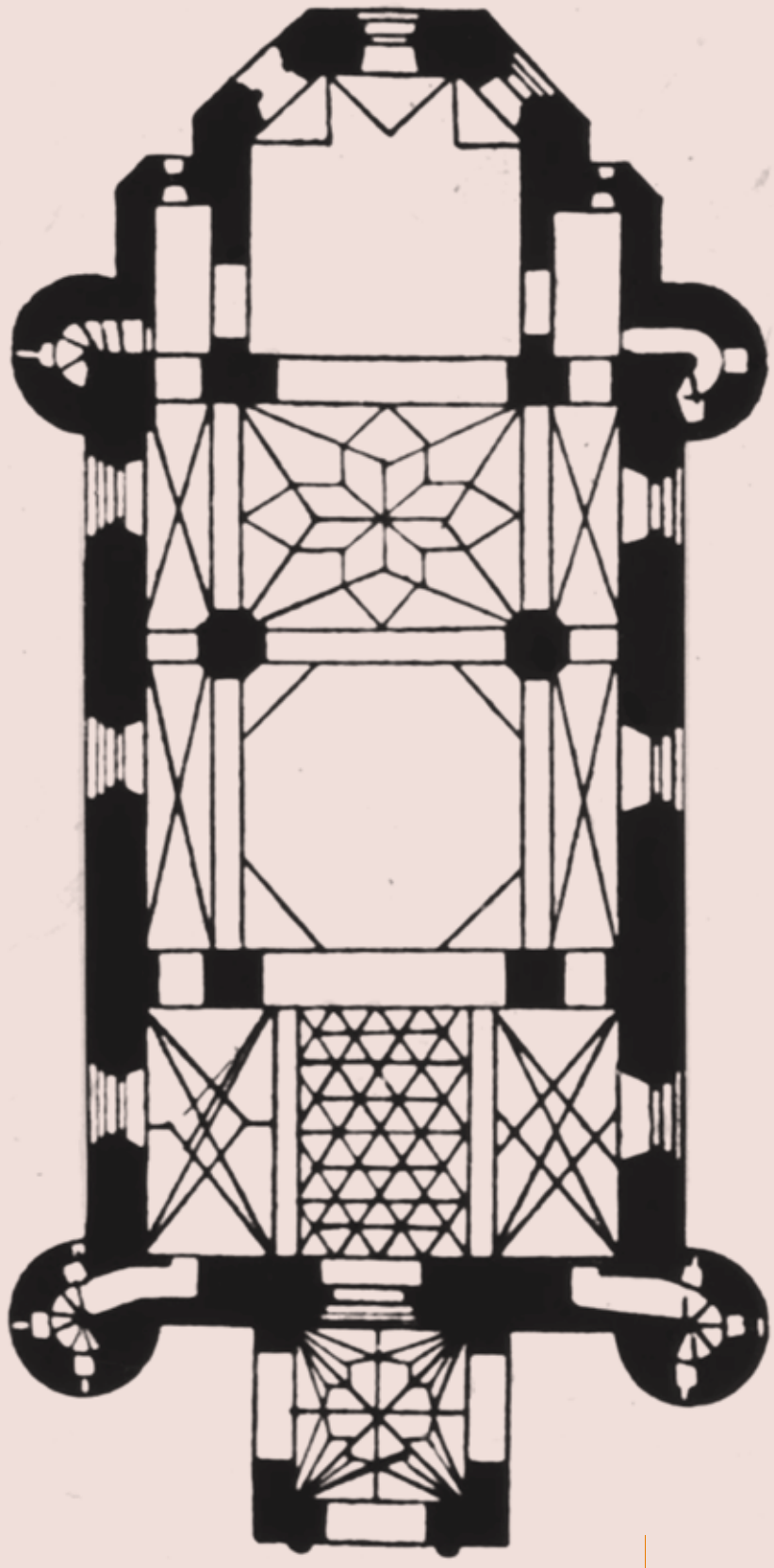


Il. 1. Widok na cerkiew Zwiastowania i klasztor od strony południowej, fot. sprzed 1939, IS PAN, nr neg. 87663

Dałmatowa w 1887 roku odczyszczono malowidła z wapiennej pobiały i dokonano częściowej, niefachowej ich konserwacji. W 1910 roku odsłonięto fragmenty dawnej polichromii na ścianach południowej i północnej, zaszalowanych w XVIII wieku, przeprowadzając kolejną wadliwą renowację pewnych partii fresków na ścianach, sklepieniach i filarach cerkwi. Na fakt ten zwrócił uwagę w 1911 roku P. Pokryszkin, wizytując obiekt z ramienia Cesarskiej Komisji Archeologicznej. Ścisłe określenie stopnia uszkodzenia poszczególnych fragmentów polichromii przez liczne odnowienia i przemalowania jest obecnie prawie zupełnie niemożliwe wobec braku inwentaryzacji malowideł i dokładniejszych badań z okresu przed zniszczeniem obiektu.

23 lipca 1944 roku cofający się okupanci hitlerowscy wysadzili w powietrze wspaniałą budowlę wraz z całym wyposażeniem i polichromią wnętrza. W latach 1945–1946, staraniem inż. arch. Władysława Paszkowskiego ówczesnego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, odcięto ocalałe fragmenty malowideł wraz z tynkiem z filarów świątyni i zabezpieczono. W 1964 roku podjęto prace konserwatorskie w Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie, trwające około dwóch lat. Zachowane fragmenty malowideł ściennych stanowiły dekorację dwóch ośmiobocznych filarów korpusu głównego cerkwi Zwiastowania Matce Boskiej. Freski przedstawiające postacie męczenników i świętych Kościoła wschodniego oraz fragmenty fryzów i pasów ornamentalnych pokrywały pionowe płaszczyzny i zwieńczenia filarów. Część fresków zachowała się stosunkowo dobrze, tzn. tylko z niewielkimi spękaniami i zniszczeniami, a część zupełnie rozbita, w kawałkach całkowicie luźnych, pomieszanych ze sobą. Spośród trzydziestu uratowanych malowideł zachowało się w całości tylko siedem postaci pełnych i trzy medaliony, pozostałe odrestaurowano we fragmentach.

Kompozycje były malowane w technice wapienno-temperowej na częściowo podeschniętym tynku, z użyciem ciętych włókien konopi, które dodawano do zwykłej zaprawy wapiennej celem uzyskania lepszej przyczepności farb. Badania technologiczne wykazały poważne zniszczenie warstwy malarskiej fresków, m.in. prawie całkowicie uległa rozpadowi błękitna warstwa tła, obnażając czarną podmalówkę. Ugry na aureolach, słabo związane ze sobą, również były bardzo zniszczone. Wpłynęło to niewątpliwie na zmianę pierwotnej gamy



II. 2. Rzut przyziemia cerkwi (wg A. Szyszko-Bohusza)



Il. 3. Elewacja zachodnia, fot. Poddębski, 1936, IS PAN, nr neg. 23965

kolorystycznej malowideł. W pierwszym etapie prac konserwatorskich przeprowadzono niezbędne badania poszczególnych barwników i zaprawy oraz próby zabezpieczenia lica. Po przeniesieniu na nowe podłoże, lico malowideł utrwalono i oczyszczono, założono kity, wykonane z wapna i oryginalnej zaprawy, zdjętej z odwrocia, a następnie zapunktowano ubytki kreseczką, natomiast przetarcia farby na zaprawie oryginalnej lub podmalówce pozostawiono. Sześć fresków, całkowicie pokruszonych, dopasowano, złożono i sklejono z kawałków.

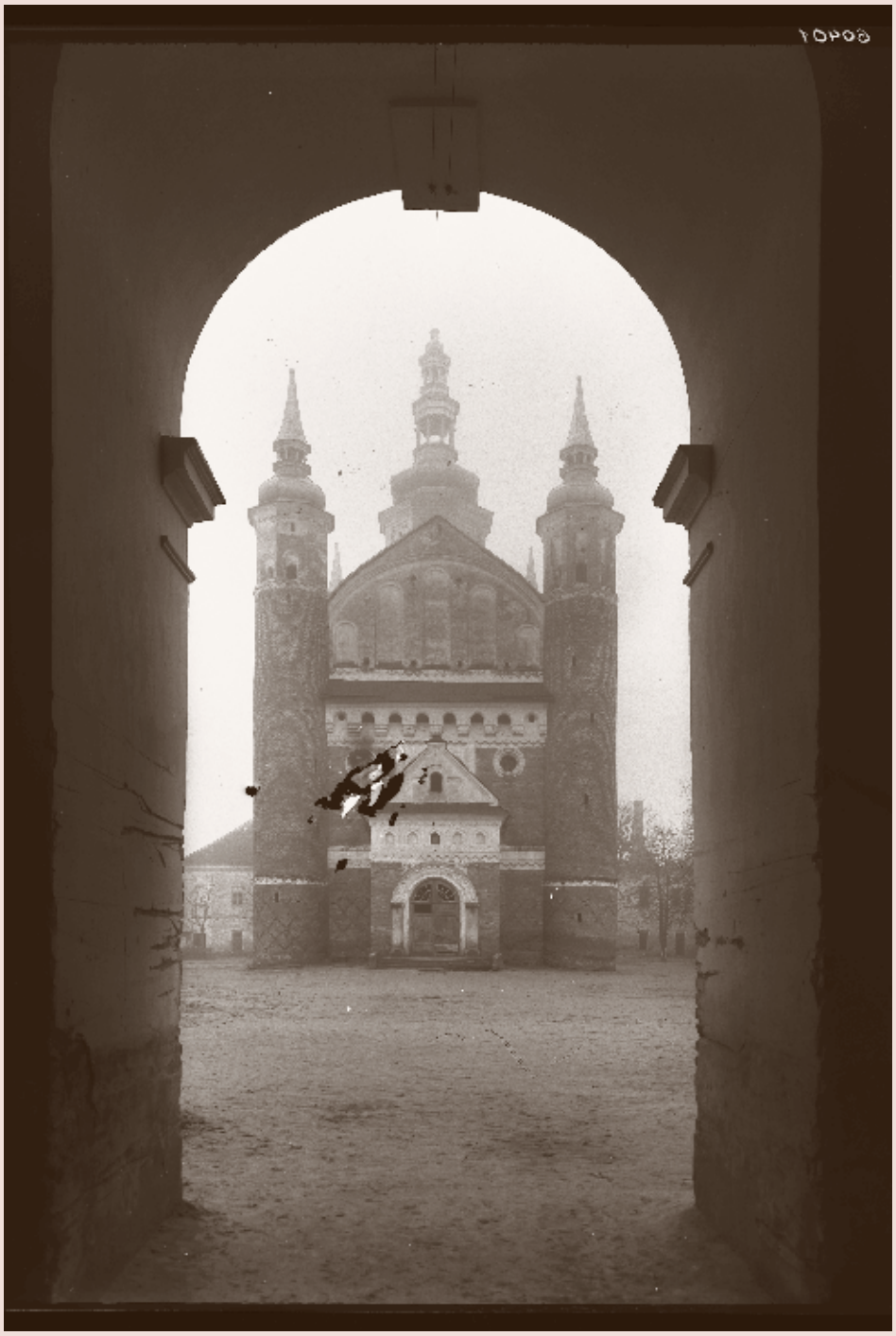
Freski z Supraśla stanowią dziś jeden z nielicznych w Polsce przykładów malowideł ściennych o tradycji bizantyńskiej. Główne zabytki tego malarstwa na terenie kraju wiążą się przede wszystkim z Władysławem Jagiełłą. Źródła mówią o malowidłach w katedrze gnieźnieńskiej, kolegiatach sandomierskiej i wiślickiej, w dwóch kaplicach katedry wawelskiej – św. Trójcy i Mariackiej, w sypialni królewskiej na zamku krakowskim oraz w kaplicy zamku lubelskiego. Około 1470 roku powstały na zlecenie Kazimierza Jagiellończyka i jego żony Elżbiety także malowidła w kaplicy Świętokrzyskiej katedry wawelskiej. Z tego wszystkiego najlepiej i najpełniej zachowały się lubelskie – dzieło halicko-wołyńskiego mistrza Andrzeja (1418). Renowację ich w okresie powojennym wykonały Pracownie Konserwacji Zabytków w Warszawie. Malowidła sandomierskie bardzo ucierpiały w trakcie niefachowej, przedwojennej restauracji. W ostatnich latach poddano pracom konserwatorskim i naukowo opracowano freski z Wiślicy, zaś nieco wcześniej – malowidła ścienne kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu.

Wszystkie zachowane zespoły malowideł, o charakterze bizantyńskim, wykonane na ziemiach Małopolski historycznej (wiślickie, lubelskie, sandomierskie, wawelskie) wywodzą się z centrum artystycznego, znajdującego się na Rusi Halicko-Włodzimierskiej. Łączą je dalekie związki z jednej strony z Rusią Suzdalską i północno-zachodnią, a z drugiej – pośrednio, drogą przez Ruś – ze średniowieczną Słowiańszczyzną południową. Powstałe o cały wiek później freski supraskie, mimo podobieństwa cech ikonograficznych i formalnych, należą do innego kręgu.

Typ ikonograficzny malowideł supraskich posiada analogie w sztuce późnobizantyńskiej drugiej połowy XIV – początku XV wieku, okresu tzw. renesansu Paleologów. Bliższa analiza rysów ikonograficznych i cech stylowych fresków supraskich



Il. 4. Brama wjazdowa do klasztoru (widok od zachodu), stan sprzed 1939



Il. 5. Elewacja zachodnia cerkwi, fot. Sager, 1941, IS PAN, nr neg. 60401

wykazuje pokrewieństwo z malarstwem Półwyspu Bałkańskiego, w pierwszym rzędzie serbskim. Serbska szkoła malarstwa ściennego wywarła poważny wpływ na sąsiednie terytoria ze względu na wielkie bogactwo ikonografii i przystępność jej uproszczonych form, miała ona szczególne powodzenie w środowisku klasztornym, toteż na gruncie przebogatego repertuaru serbskich typów ikonograficznych kwitła w XIV–XV wieku sztuka klasztorna w pobliskim Athosie, skąd przybywali m.in. zakonnicy do klasztoru Bazyliańskiego w Supraślu. Jednym z nich mógł być twórca fresków – mistrz Nektarij.

Nawet wstępne porównanie fresków supraskich z niektórymi znanymi zespołami malowideł serbskich (Ohrid, StaroNagoričino, Poganowo) wykazuje wspólną tradycję i wzajemne oddziaływanie. Typy niektórych kompozycji figuralnych, występujące w dekoracji malarskiej Supraśla, były zaczerpnięte z serbskiej ikonografii (np. symboliczna postać Kosmosu w scenie Zesłania Ducha Świętego lub temat „Niedrzemiące Oko", spotykane bardzo rzadko w ikonografii ruskiej), rozbudowany pejzaż górski lub architektoniczny, wykorzystany jako tło w większości kompozycji supraskich, stanowi nierozłączną cechę średniowiecznego malarstwa serbskiego, znajdującego się pod wpływem sztuki zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza włoskiej. Detale ubioru i uzbrojenia – tuniki, płaszcze, pasy, pończochy, formy mieczów i tarcz, charakter ornamentów, wreszcie bałkańskie typy twarzy – wszystko to dowodzi bardziej bizantyńsko-serbskiej, niż ruskiej genezy fresków z Supraśla. W malowidłach cerkwi supraskiej, podobnie jak na Bałkanach i w Grecji, wystąpiło zjawisko łączenia elementów sztuki Wschodu i Zachodu, które w tak harmonijny i oryginalny sposób zostało wyrażone w jej architekturze.

Styl malowideł supraskich wiąże się z freskami cerkwi północnej Serbii, w dorzeczu Moraw, z końca XIV – początku XV wieku (Rwanica, Kaleniča, Ljubostinja i przede wszystkim cerkiew św. Trójcy w Manasiji). Całą tę grupę charakteryzuje nasilenie graficznych, rysunkowych tendencji, następujące pod wpływem malarstwa ikon XV wieku, a zarazem wzrost elementu dekoracyjno-ornamentacyjnego. Zarówno formy i proporcje architektoniczne cerkwi supraskiej, jak i jej malowidła cechował niepowtarzalny wdzięk. Smukłe, wydłużone postacie, lekkość ich ruchów, wytworna różnorodność fałd, linearny charakter form zbliżają te freski do dekoracji malarskiej Mana-



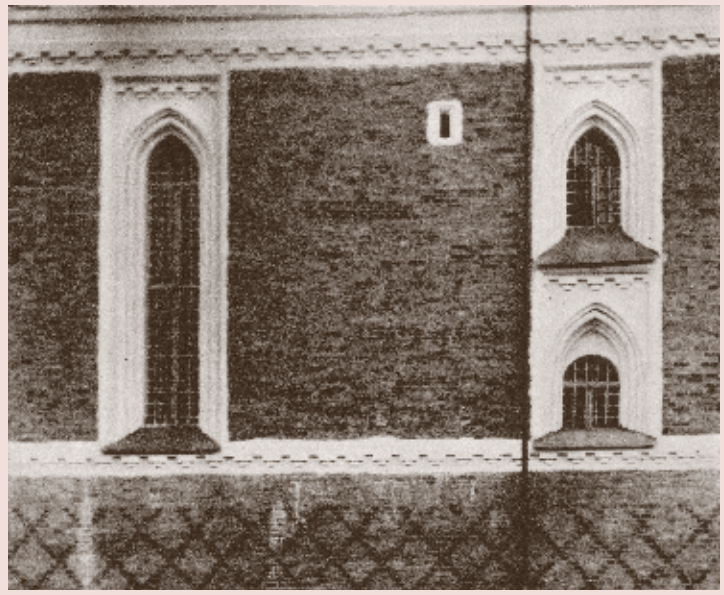
Il. 6. Elewacja wschodnia cerwki, fot. Sager, 1941, IS PAN, nr neg. 60400



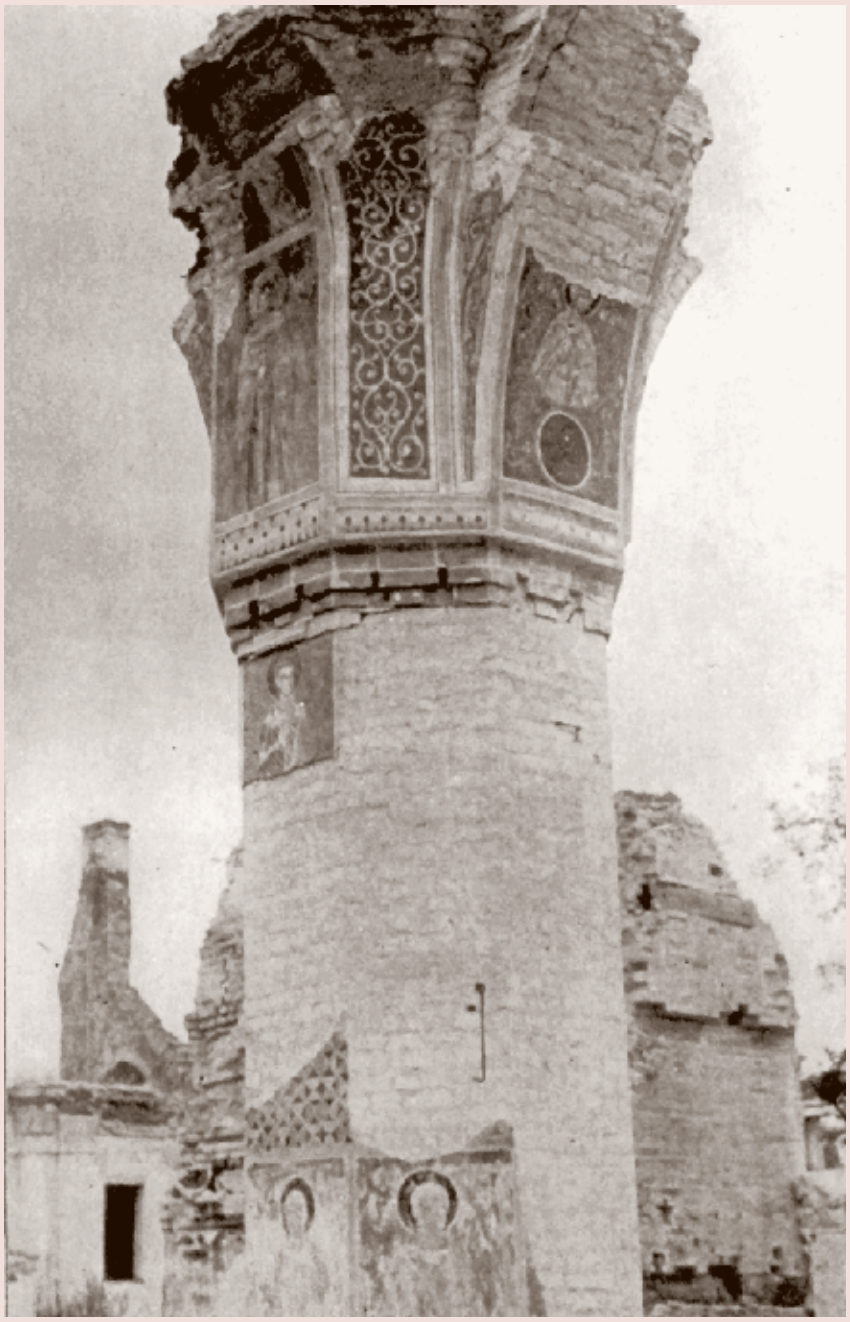
Il. 7. Widok od strony północno-wschodniej, 1941, IS PAN, nr neg. 60402

siji. W kolorycie malowideł, urzekających bogactwem odcieni, panuje powiewna niebiesko-szara barwa tła. Skupione, majestatyczne postacie świętych przedstawione w jasnej, lekkiej tonacji, najczęściej różowawej i złocisto-żółtej. Problem genezy stylu fresków supraskich wymaga jednak szczegółowych, dalszych badań.

W połowie XVI wieku, gdy sztuka bizantyńska w jej centrum, Konstantynopolu przestała istnieć, na północy, w cerkwi klasztoru bazyliańskiego w Supraślu zabłysło jeszcze raz całe piękno malarstwa, wyrosłego z ciągle żywych tradycji hellenizmu bizantyńskiego. Mimo ujemnego działania czasu i kataklizmów wojennych, uratowane fragmenty malowideł ściennych z Supraśla mają nadal unikatową wartość i stanowią bezcenny obiekt w skarbcu polskiej kultury.



Il. 8 Fragment elewacji północnej, IS PAN, nr neg. 60402



Il. 9. Ruiny cerkwi (filar północny), 1945



Il. 10. Ruiny cerkwi (filar południowy), 1945



Il. 11. Ruiny cerkwi, 1947



Il. 12. Ruiny cerkwi, fot. P. Koziński, 1947, IS PAN, nr neg. 1255R



Il. 12. Supraśl, fot. P. Koziński, 1947, IS PAN, nr neg. 1674R



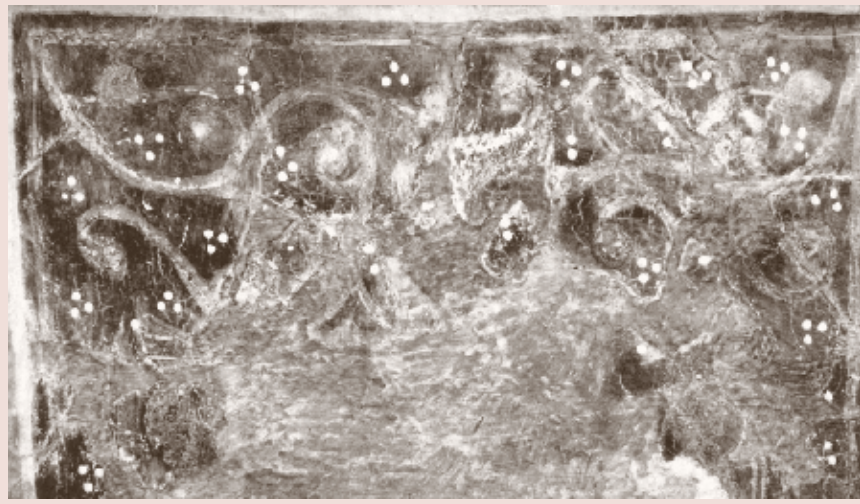
Il. 14. Prace konserwatorskie – usuwanie zabezpieczeń z merli



Il. 15. Fragment fresku w trakcie konserwacji



Il. 16. Układanie kawałków fresku z dekoracją ornamentalną



Il. 17. Fragment fresku z dekoracją ornamentalną po konserwacji



Il. 18. Układanie kawałków fresku



Il. 19. Postać świętego (św. Mardarij?),fresk z filaru północnego, stan po konserwacji



II. 20. Fragment ornamentu przed konserwacją



II. 21. Fragment ornamentu po konserwacji



Il. 22. Fragment ornamentu w trakcie oczyszczania



Il. 23. Fragment ornamentu po konserwacji



Il. 24. Fragment dekoracji ornamentalnej w trakcie oczyszczania



Il. 25. Fragment ornamentu po konserwacji



Il. 26. Fragment fresku w świetle skośnym – faktura malowidła

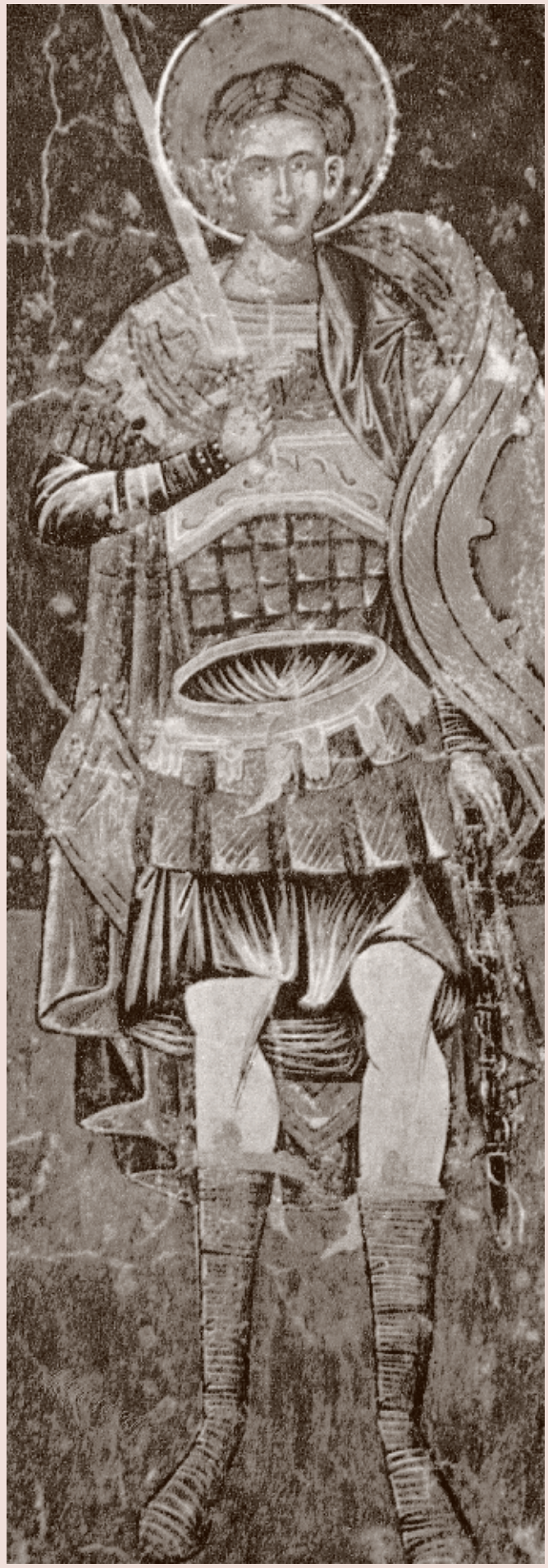


Il. 27. Fragment fresku w świetle skośnym



Il. 28. Fragment postaci męczennika





Il. 29.–30. Postać świętego w zbroi (św. Dymitr), stan w trakcie i po konserwacji





Il. 31.–32. Św. Jerzy fresk z filaru południowego, stan przed i po konserwacji





II. 33.–34. Postać męczennika, stan w trakcie i po konserwacji



II. 35.–36. Postać męczennika, stan w trakcie i po konserwacji





Il. 37.–38. Postać męczennika (św. Bakchus), stan w trakcie i po konserwacji





II. 39. - 40. Prace konserwatorskie – składanie i sklejanie kawałków fresku



STANISŁAW SZYMAŃSKI

FRESKI Z SUPRAŚLA

PRÓBA REKONSTRUOWANIA GENEALOGII

Artykuł Stanisława Szymańskiego, *Freski z Supraśla. Próba rekonstruowania genealogii*, został opublikowany w „Roczniku Białostockim", który ukazał się w tomie XI w 1972 roku [s. 161–180].

Malarstwo ścienne typu wschodniego, bizantyńskiego w Polsce nie jest, jak w Bułgarii, Serbii czy Rosji, wiodącą gałęzią sztuki. Reprezentacyjna i oficjalna jest tu sztuka Zachodu ze wszystkimi jej konsekwencjami formalnymi i fazami rozwoju. Niemniej polskie wschodnie ziemie, leżące w pasie zderzeń kultury Hellady i Romy, zachowały po dziś dzień na swym terenie sporo interesujących dla tych zderzeń dokumentów; będąc w mniejszości świadczą one przecież o dość silnie wrośniętych w artystyczny krajobraz Zachodu elementach kultury charakterystycznych dla Europy wschodniej; nie mogą też umknąć uwagi historyka sztuki, uczulonego zwłaszcza na problematykę kulturalnych powiązań narodów słowiańskich.

Nawet centralne tereny Rzeczypospolitej, reprezentowane wyłącznie polskim elementem etnograficznym, nie są pozbawione kilku bardzo cennych reliktów, z których każdy niemal, z innej nieco pochodzący epoki, inny ma charakter i każdy też wzbudzić może żywe zainteresowanie historyka.

Rozwój dziejowy zjawiska zdawał się przechodzić na terenie Polski przez cztery zdecydowanie różne fazy, a mianowicie: wczesnośredniowieczną, późnośredniowieczną, nowożytną i nowoczesną[1].

Pierwszą z nich wypełniałyby zapewne lata liturgii słowiańskiej, zaszczepionej nad Wisłą i Wartą głównie dzięki misji św. Metodego i trwającej w przybliżeniu po rok 1034. Nie mamy żadnych danych, aby przyjmować, że w tym czasie powstawało malarstwo ścienne, choć domyślać się można istnienia jego pierwocin; przyjmuje się za fakt zachowywanie przez czas dłuższy na Śląsku ikonowego portretu dostojnika kościelnego z lat późniejszych, a we Wrocławiu greckich elementów powiązanych z zasadniczym już tłem sztuki romańskiej. W zasadzie kuria rzymska i Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego utrudniały na ziemiach polskich rozwój słowiańskiego rytu i „fałszywego chrześcijaństwa", jak nazywano oficjalnie wówczas Kościół grecki, dążąc do „zapomnienia", do unicestwienia go możliwie dość skutecznie i wcześnie; kosztowało to dość drogo plemiona usiłujące wówczas powołać do życia państwo polskie[2].

Druga faza rozwojowa malarstwa bizantyńskiego w Polsce to panowanie Jagiellonów, z których książę Władysław, wywodzący się z Litwy i podbitej przez nią prawosławnej Rusi, przyjmując chrzest i wiarę z Polski, dzięki małżeństwu z ostatnią Piastówną Jadwigą, zasiadł na tronie krakowskim.

Począwszy od połowy XIV stulecia, przez następnych lat 200, zdołało pod szczerą opieką dynastii powstać kilka wystrojów nie tylko sakralnych, ale nawet świeckich. Wśród pierwszych dość wspomnieć Święty Krzyż, Wiślicę, Kraków, Sandomierz czy Lublin, sugerujących nawet dla tego okresu istnienie „szkoły polskiej" malarstwa bizantyńskiego[3]. Tu i ówdzie w kościołach katolickich spotkać można było obrazy bizantynizujące lub wprost bizantyńskie.

Wschodnia polityka duchowieństwa rzymskiego i magnaterii polskiej, począwszy od schyłku XVI wieku poprzez cały wiek XVII i XVIII, nie sprzyjała rozbudzeniu zainteresowań w Polsce chrześcijańską sztuką hellenistycznego Wschodu; notować wówczas można ekspansję na ten teren sztuki głównie zachodniej, o silnym, religijnym zabarwieniu kontrreformacji; ona też niejednokrotnie niweczyła nawet zastany już dorobek lokalny, czego przykładem stanowisko w tej sprawie biskupa Jana Dymitra Solikowskiego, nakazującego u schyłku XVI wieku w podległej sobie diecezji lwowskiej wyrzucać z kościołów katolickich obrazy religijne malowane przez innowierców lub w innym wykonane stylu aniżeli zachodni.

W tym czasie na historycznych obszarach Polski, gdzie ludność wyznawała lub przyjęła prawosławie, powstają dzieła jedynie peryferyjne, na poły rzemieślnicze, na poły partackie czy niemal amatorskie, coraz bardziej wiodące do pierwocin sztuki ludowej. Kierunek działania zmienia się dopiero w końcu XVIII wieku, kiedy na skutek rozbiorów Polski i wykreślenia jej jako państwa z kart Europy, za ingerencją czynników poli-

1 *Historia sztuki polskiej*, t. I, pod red. T. Dobrowolskiego, Kraków 1955, cz. 3: *Sztuka bizantyńsko-ruska 1040–1300 (1500)*, oprac. W. Molé, s. 169–186; W. Podlacha, *Historia malarstwa polskiego*, t. I, Lwów 1913–1914; A. Sobolewski, *Ruskije freski w staroj Polsze*, Moskwa 1916; M. Sokołowski, *Rzecz o malarstwie (na Rusi)*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1886.

2 K. Lanckorońska, *Le vestigia del rito Cirillo-Metodiano in Polonia*, Estratto da Antemurale I, Roma 1954.

3 C. Filipowicz-Osieczkowska, *O szkole polskiej malarstwa bizantyńskiego*, [w:] *Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, TPN, II, z. 2, Wilno 1935.



Il. 1. Supraśl. Fragment fresku – św. Nikita

tycznych Rosji, na zabranych przez nią terenach ruszyła do ataku cerkiew, której sztuka nie osiągała już tego poziomu, jaki zdobywała w pełni średniowiecza. Jej zabytki tego okresu nie odznaczają się wysoką klasą, zarówno warsztatowo, jak artystycznie, prym zaś zdaje się przejmować w życiu artystycznym sztuka nie sakralna, ale raczej świecka.

Najciekawszy w fakty i wydarzenia artystyczne był na całej przestrzeni historii okres drugi, a w nim u jego schyłku wyjątkową pozycję uzyskuje polichromia w Supraślu; jest to w tym okresie ogniwo ostatnie. Istnienie owego wystroju jest tym bardziej interesujące, że poza problemem swoistych form stylowych wschodnich tkwi w nim niewyjaśniona jeszcze do końca sprawa autorstwa, związanego z warsztatem nie lokalnym, ale obcym i to bynajmniej nie ruskim, jakby się tego należało z racji sąsiedztwa spodziewać, ale raczej bałkańskim – serbskim. Nazwisko malarza jest już wprawdzie znane, ale on sam nadal pozostaje dla historyka człowiekiem prawie legendarnym czy anonimowym, godnym przecież bliższego poznania, nie tylko zresztą ze względu na swoją twórczość artystyczną.

Przypominając tło bardziej ogólne, na którym rozgrywały się wydarzenia supraskie, należy wzmiankować o tym, że po pierwszej fali wędrówki Serbów na północ, zwłaszcza do XIII-wiecznego ruskiego Nowogrodu, dopiero w połowie XVI wieku zaczyna się druga fala migracyjna, która trwa aż po koniec XVII stulecia. Mistrz spotykany w Supraślu byłby zatem jednym z pierwszych, jeśli nie pierwszym, w tym okresie, a pojawienie się jego w Polsce przypadało na rok, w którym właśnie powstał autokefaliczny patriarchat serbski, rokujący niemałą nadzieje na odrodzenie w Serbii własnej sztuki cerkiewnej; ucisk islamu i Turków poważnie komplikował jednak rozwój sytuacji[4].

Freski supraskie, mocno zniszczone ostatnią wojną i zachowane zaledwie w szczątkach, aczkolwiek pieczołowicie konserwowane, pochodzą z cerkwi monasteru bazyliańskiego. Klasztor, którego były wystrojem i w którym zachowały się, istniał na przełomie XVi XVI stulecia w obrębie małego wówczas miasteczka, obok świątyni pierwotnie drewnianej. W latach 1503–1511 wzniesiono tam w miejsce starego, drugi dom modlitwy, murowany, pw. Zwiastowania Matce Boskiej. Reprezentował on typ średniowiecznej, monumentalnej świątyni, przystosowanej nadto do potrzeb obronnych; typ ten dla pogranicznych terenów Zakonu Krzyżackiego, Polski, Litwy i Rusi, od czasu do czasu niepokojonych wojnami, był zresztą dość często powtarzany. Nie gardząc wpływami późnozachodniego gotyku, była to przecież budowla świadcząca głównie o przynależności do architektury bizantyńsko-ruskiej, a więc posiadająca w swej bryle cztery wielkie szczyty w prze-

4 S. Radojčić, *Ikonen aus Jugosławien vom 13. Bis zum Ende des 17. Jahrhundrets*, [w zbiorze:] *Frühe Ikonen. Sinai Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien 1965, s. 57–76.

strzeniach między wieżami oraz kopułę z ośmiobocznym, mocno wydłużonym bębnem (il. 1).

W 1557 roku, za czasów archimandryty Sergiusza Kimbara, wnętrze owej cerkwi zostało ozdobione polichromią ze scenami zaczerpniętymi z życia Chrystusa i Marii, wizerunkami archaniołów, cherubinów, apostołów, ewangelistów, proroków, świętych i męczenników, pokrywających ściany i sklepienia prezbiterium oraz korpusu głównego (il. 2).

Nie wchodząc w szczegóły techniczne, ikonograficzne i kompozycyjne, mimo ledwie we fragmentach zachowanego materiału, stwierdzono, że dekoracja w Supraślu ma wiele cech wspólnych z zabytkami bałkańskimi, zwłaszcza Serbii; zgodnie z zapisami w kronice supraskiej – stwierdzającymi, że wykonał ją „Serbin Nektarij Malar" – nie mogło być inaczej (il. 3, 4).

O ile w owym kronikarskim zapisie ewidentnym i niepodlegającym dyskusji faktem jest, że twórcą fresków był malarz (zograf = slikar) pochodzący z Serbii, o tyle imię jego mogło być zarówno chrzestnym, jak też zakonnym; szukać by go więc należało tak w księgach parafialnych narodzin, jak w indeksach mnichów klasztornych.

Z wielkości programu malarskiego oraz różnic w sposobie wykonywania poszczególnych partii można by wnosić, że nie on jeden był wykonawcą wszystkich elementów, aczkolwiek on mógł być ich mistrzem wiodącym.

Sądząc natomiast z oceny form, pełnych wdzięku i smukłości postaci, z lekkości ich ruchów, wytwornej różnorodności fałd, linearnego charakteru konturów, subtelnego kolorytu, Ludmiła Lebiedzińska – na drodze intuicji raczej niż studiów, bo zbyt mała ilość zachowanych elementów nie pozwala na głębszą analizę – znajduje podobieństwo zachodzące między zachowanymi reliktami a zabytkami szeregu nieco wcześniej powstałych w Serbii polichromii z takich miejscowości, jak: Ravanica, Kalenič, Ljubostinja, przede wszystkim zaś Manasija, przestrzennie zresztą niezbyt odległych od siebie (por. il. 8). Przedstawiając propozycję geograficznego rodowodu fresków, zamkniętego w stosunkowo niewielkim czworoboku wspomnianych miejscowości, autorka nie finalizuje problemu ich genealogii, ale stwierdza, że reliktowy zabytek wymaga nadal prowadzenia studiów, bardziej już jednak szczegółowych i pogłębionych. Ta sugestia ośmiela autora do kontynuacji rozpoczętych poszukiwań i ewentualnej weryfikacji czy uściślenia



dotychczasowych poglądów; wymaga to przecież zajęcia innego nieco – niż L. Lebiedzińskiej – stanowiska obserwacyjnego i stosowania innych jeszcze kryteriów poznawania dzieł sztuki za pomocą porównań aniżeli te, które stosowała autorka[5].

Wystrój malarski cerkwi w Supraślu świadczy o ich doborowym autorstwie warsztatowym i o wysokim poziomie artystycznym. Jeśli w studiach nad

5 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968*, Kraków 1968; tamże dalsza bibliografia.

Il. 2. Supraśl. Fragment fresku





Il. 3, 4. Supraśl. Fragment fresku

malarstwem bizantyńskim zachodzi konieczność trzymania się kanonicznie przyjętych już poprzednio wzorców, to tym trudniejsze wydają się być studia porównawcze; znacznie trudniejsze aniżeli dla sztuki Zachodu, bardziej żywej i chętniej poddającej się tendencjom nowatorskim i to zarówno w treści, jak i w formie. Jeśli jednak trudne są zwłaszcza studia nad partiami figuralnymi, bardziej zasadniczymi, liczącymi się w obrazie z potrzebami kanonicznymi, to rygoryzm ów mniej konsekwentny jest dla partii marginesowych, drugorzędnych, dekoracyjnych raczej niż programowych. Takimi zaś elementami wydają się być przede wszystkim ornamenty, których w każdej polichromii jest przecież dość sporo, a co do których dużo swobody pozostawiają malarzowi tradycja, kanony kościelne i liturgia.

Opierając się zatem na elemencie nie ikonograficznym – programowym, ale zdobniczym, na ornamentyce, będziemy usiłowali szukać powiązań malowideł supraskich z licznymi a szeroko rozrzuconymi freskami Serbii; z powiązań tych – spodziewamy się – wyłoni się może jakiś obraz pozwalający na wstępne wypracowanie choćby najbardziej ogólnych wniosków, dotyczących dalszych poszukiwań kolebki zespołu malowideł w Supraślu oraz geograficznej ich genealogii.

Ale przy stosowaniu tej metody historyk napotyka zasadnicze trudności poznawcze, bowiem bogatej liczbie elementów porównawczych z terenu Serbii wychodzi naprzeciw, stosunkowo uboga, zachowana ich liczba w Polsce; operować pierwszymi, których liczba dochodzi do pięciuset, jest tym bardziej łatwo, że zebrano je i opublikowano przed kilku laty z okazji XII Międzynarodowego Kongresu Bizantynologów, który odbywał się w Belgradzie[6].

Podejmując zadanie zestawień porównawczych, trzeba by zastrzec, że liczenie na całkowite wyjaśnienie nierozwiązanego problemu byłoby zbyt dużym optymizmem; poważnym osiągnięciem będzie, jeśli przy zastosowaniu odmiennej metody uda się pogłębić hipotezę Ludmiły Lebiedzińskiej bądź skorygować jej przypuszczenie lub wysunąć inne może propozycje czy wreszcie wskazać kierunki dalszych poszukiwań. Jakiekolwiek wyłonią się wnioski, zarówno merytoryczne, jak i metodologiczne, nie można wykluczyć sugestii autorki, wskazującej również Górę Athos jako środowisko artystycz-

6 Z. Janić, *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedońije od XII do sredine XV weka*, Beograd 1961.

ne, z którym nasz malarz mógł być przez czas jakiś okresowo związany.

Nie kwestionując ewentualnej możliwości samorzutnego kształtowania się form plastycznych u malarza, nie można przecie wykluczyć prawdopodobieństwa wcześniejszego także oddziaływania jakichś innych jeszcze kompozycji na jego własną, indywidualną inwencję twórczą; korzystać by więc mógł ów „Serbin Nektarij Malar" ze wzorów przypadkowo dostrzeżonych w swoim kraju rodzinnym lub też z czasu wędrówki czy pobytu nawet w Polsce – co wydaje się być mało prawdopodobne – bądź gdzieś może w bliższym lub dalszym jej sąsiedztwie. Sposób stylizowania np. kolistych obramowań z krzyżujących się wstęg do ikonowych popiersi w gurtach cerkwi Supraśla znajdować może swoje domniemane prawzory zarówno w Žiča, StaroNagoričino, Markowym Monastyrze, Lesnowie czy na Bliskim Wschodzie, jak też rzeźbiarskim, z XIII jeszcze stulecia, ujęciu podobnych – dość zresztą spopularyzowanych – elementów ze ścian cerkwi w Juriewie Polskim (= Jurzew Polski), leżącym już na terenach głębokiej Rosji (il. 5, 11) przy drodze z Wołogdy do Moskwy.

Nas interesują jednak bardziej ewidentne i multiplikowane, a więc raczej bezsporne, oddziaływania sztuki bałkańskiej, w jej ornamentalnych partiach, na kształtowanie kompozycji malarskich w Supraślu; dlatego interesują nas bardziej prawdopodobne powiązania form malarskich znajdowanych w Supraślu z formami artystycznymi Bałkanów, ściślej mówiąc Serbii, aby na ich podstawie dociec nie tylko artystycznego rodowodu fresków, ale ściślej sprecyzowanego geograficznie pochodzenia malarza.

O generaliach zjawisk warunkujących migrację malarza oraz domniemanym przenoszeniu przez niego elementów formalnych i warsztatowych sztuki serbskiej na Północ wspominać nie trzeba, zważywszy na sytuację polityczną na Bałkanach po bitwie na Kosowym Polu – w 1389 roku oraz po upadku Konstantynopola w 1453 roku, a następnie na gwałtowne parcie muzułmańskiej Turcji w kierunku Macedonii i Serbii, najsilniej narażonych później, zwłaszcza w południowych rejonach kraju, na wyniszczenie ludności chrześcijańskiej, słowiańskiej.

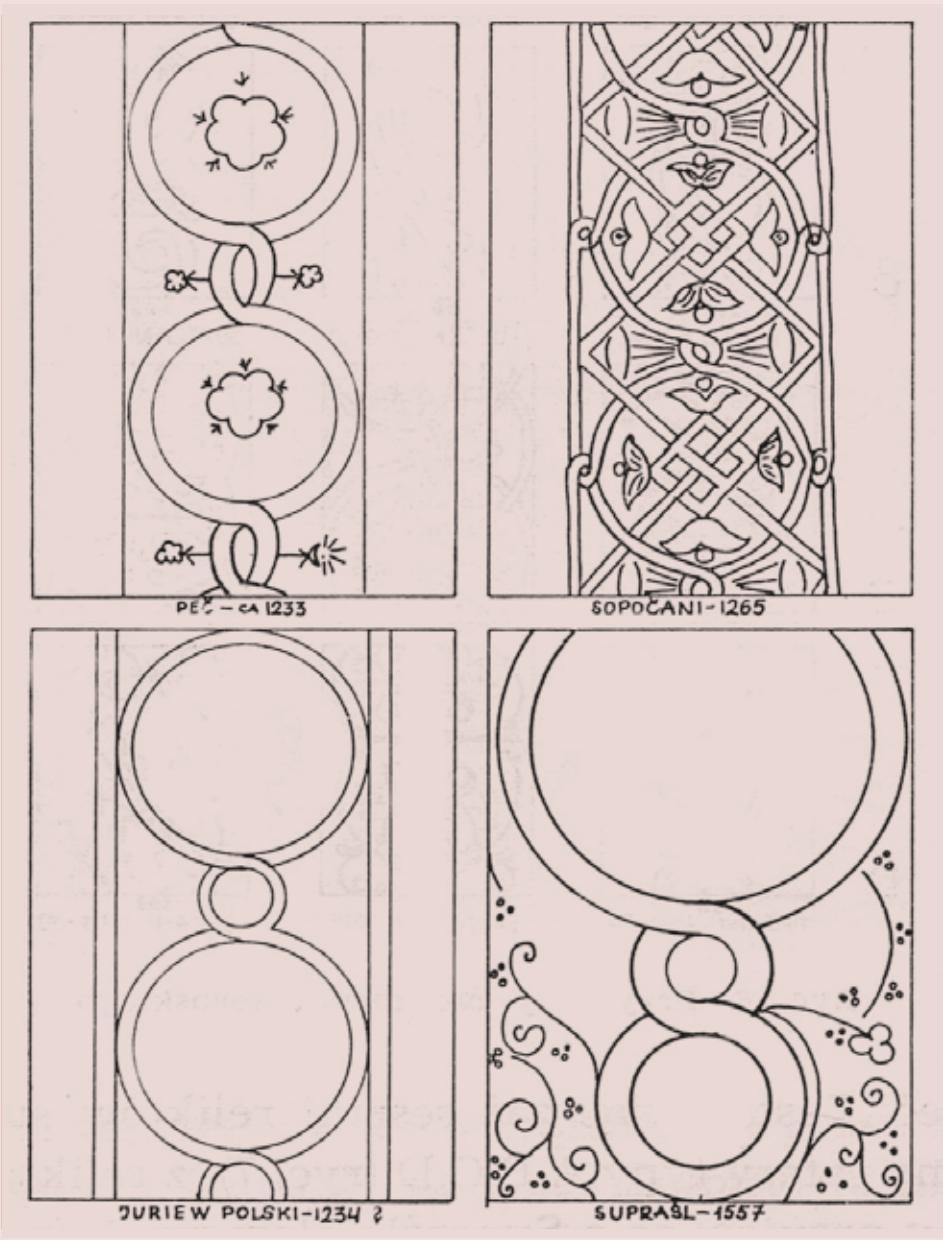
Aczkolwiek naturalnymi, o podłożu wspólnoty religijnej, wydają się być wcześniejsze importy ikon z Półwyspu Bałkańskiego, a więc zarówno Grecji, jak i Serbii, o czym mówi tradycja, przecież faktów wędrówki malarzy-freskarzy na wschodnie rubieże Rzeczypospolitej nie notowała historia. O bezpośrednio wcześniejszych kontaktach Serbii z Polską sugeruje jednak wielce jeszcze dyskusyjna sprawa tureckiej kroniki Konstantyna Michajłowicza z Ostrowicy[7]. Pojawienie się Serbów, zwłaszcza Dalmatów w Polsce, w ostatniej ćwierci XVI wieku i w pierwszej połowie XVII wieku nie należało już do rzadkości.

Zagorka Janić opierając się na zapożyczonej systematyce ornamentu, publikowanej w 1934 roku przez M. Alisona Frantza[8], znajduje na terenie Serbii dla malarstwa ściennego okresu poprzedzającego wystąpienie Serba Nektariego, a więc w stuleciach XII–XV, kilka grup wywodzących się z rozmaitych elementów wyjściowych, takich jak koło, zygzak, palmeta, liście, ptaki, wici roślinne, pismo kufickie itp. z łączeniem ich z sobą w ostatniej, jedenastej, kompilacyjnej już grupie (il. 6).

Wczytując się w topografię i chronologię owych typów ornamentalnych, można by dostrzec pewne prawidłowości, które nie mogą być obojętne dla naszych rozważań; tak więc trudniejsze wśród nich, renesansujące, przy realizacji wymagającej bardziej pewnej czy wprawnej a wyćwiczonej ręki, kompozycyjnie subtelniej wypracowane, rzec by można wykaligrafowane, jak np. labirynty wici roślinnych, należą raczej do wcześniejszych aniżeli bardziej uproszczone, zgeometryzowane, jakby za pomocą prostego szablonu, technicznie wykonywane, a składające się także z linii oraz łatwych łuków. Bardziej finezyjne i nawet piękniejsze czy bardziej wyrafinowane przykłady zgrupowane są w południowo-zachodniej Serbii, przy jej pograniczu macedońsko-albańskim, a rozprzestrzeniają się dopiero później na tereny środkowej i północnej Serbii.

Nie wnikając bynajmniej w mechanikę owych zjawisk, zbyt może uogólnionych, należałoby zwrócić uwagę na to, że nielicznie zachowane fragmenty ornamentyki z Supraśla ma-

7 K. Michajłović iż Ostrovice, *Janičarowe uspomene ili turska hronika*, Beograd 1966.
8 M. Alison Frantz, *Byzantina illuminated Ornament*, „The Art Bulletin" 1934, vol. XVI, s. 43.



Il. 5. Przykłady kolistego – plecionego motywu obramień

ją sporo mniej lub więcej pokrewnych stylistycznie odpowiedników z terenu Serbii, co pozwala nie tylko potwierdzić zapis kronikarski o serbskim pochodzeniu malarza, ale bardziej uściślić propozycje Lebiedzińskiej odnośnie do lokalizacji ich serbskiego źródła (il. 5).

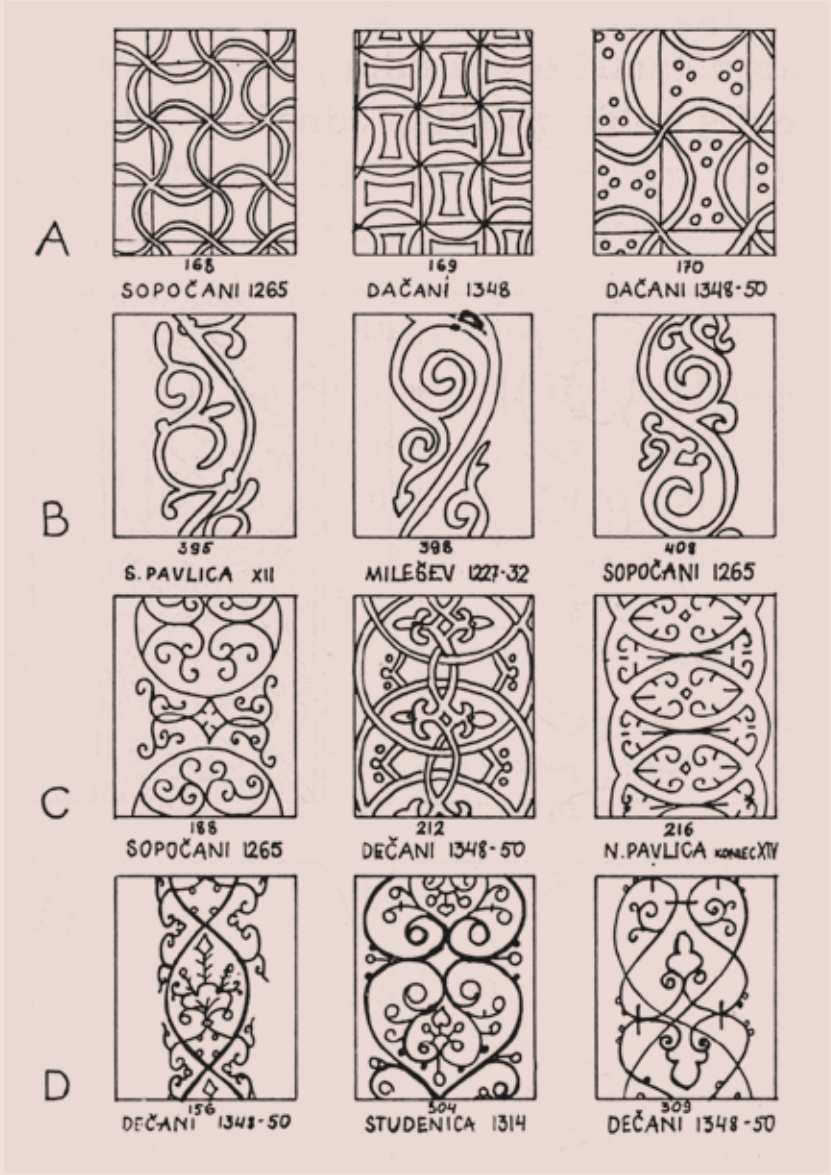
Malowane cyrylicą staro-cerkiewno-słowiańskie inskrypcje niewiele tu wnieść mogą elementów do wnioskowania, choć wydaje się, że nie uniknęły one wpływów lokalnych i ruskich. Rozwiązywanie elementów kompozycji malarskiej – np. św. Jerzy – zdaje się przemawiać za tradycjonalizmem warsztatu ich twórcy.

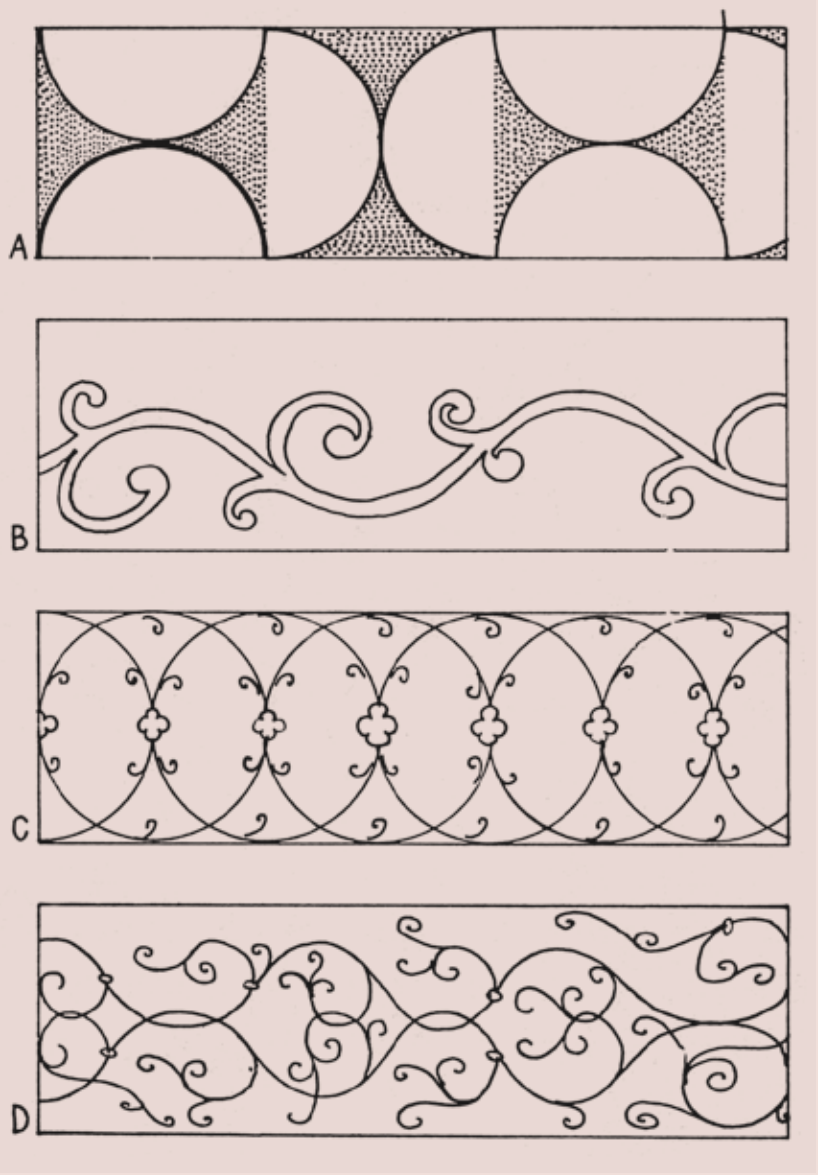
Porównując zachowane fragmenty ornamentyki w Supraślu z publikowanym inwentarzem zdobień znajdowanych we wspomnianych przez Lebiedzińską czterech cerkwiach serbskich, wskazywanych jako pokrewne i antycypujące malowidła w Supraślu, a więc Ravanicy, Kaleniči, Ljubostinii i Manasiji, należy stwierdzić, że nie udaje się znaleźć żadnych między nimi podobieństw i zbieżności. Nie wyklucza to, że na podstawie innych zestawień czy porównań pokrewieństwa wystrojów malarskich mają prawo istnieć. Zestawiając zaś resztki reliktów supraskich, wśród których znajdujemy cztery typy A, B, C, D (il. 7), z reliktami innych cerkwi w Serbii można by przyjąć, że z Supraśla element A (il. 1) znajduje dla siebie odpowiednik kompozycyjny z serbskimi przykładami we wspomnianym inwentarzu Zagorki Janič notowanymi pod nr 168 – Sopočani, 169, 170 – Dečani; że kompozycji B (il. 2) odpowiadać mogą pozycje 395 – Stara Pavlica, 398 – Milešev, 408 – Sopočani, 412 – Arilje i 421 – Bogarodzica Levička tegoż inwentarza; że dla koncepcji stylistycznej C (il. 3) odpowiednikami będą pozycje 188 – Sopočani, 212 – Dečani i 216 – Nowa Pavlica, a dla wzoru D (il. 4) rozwiązania 144 – Sopočani, 156, 157 – Dečani, 304 – Studenica i 309 – Dečani itd. (il. 6).

Zestawiając owe motywy ornamentacyjne polskie z serbskimi, można by wysunąć z ich podobieństw pewne konkretne, choć natury dość jeszcze ogólnej i niepozostające bez poważniejszych wątpliwości wnioski, mianowicie:

A. Obiekty, w których inspiracji do prac w Supraślu szukać mógł „Serbin Nektarij Malar", zgrupowane są na terenach raczej południowo-zachodniej Serbii, a nawet Macedonii nie dość odległych zresztą od miejscowości wskazywanych przez L. Lebiedzińską, ale przecież nie w Ravanicy, Manasiji, Ljubostinii czy Kalenič, na które autorka ta pragnie powoływać się – lecz dalej jeszcze wśród pasm górskich, leżących od owych miejscowości w kierunku na południe i zachód (il. 8).

B. Wbrew jakby logicznej kolejności rozwoju wydarzeń, od prostszych do bardziej finezyjnych i złożonych, materiał serbski, „wzorcowy", antycypujący Supraśl, wydaje się przyjmować raczej układ odwrotny, być chronologicznie znacznie starszy, zapoczątkowany jeszcze w XII wieku (Stara Pavlica), a kończący się rokiem 1410 (Rudenica),





choć ich rozrzut czasowy w tym okresie wydaje się być przypadkowy; odpowiedników współczesnych z XVI wieku Supraśl w Serbii raczej nie ma. Na starych więc wzorcach stylistycznych uczył się prawdopodobnie ów „Serbin Nektarij Malar" kompozycji, a gdzieś indziej zapewne warsztatu, choć z Serbią łączyły go najwyraźniej liczne więzy (być może nieobce zresztą także dla innych terenów, il. 9).

C. Materiał porównawczy zdaje się sugerować, że ornamentalne kompozycje w Supraślu posiadają swoje odpowiedniki jedynie w wydłużonym wieloboku miejscowości Stara Pavlica, Mileševa, Sopočani, Arilje, Dečani, Treskavać, Rudenica i Lesnovo; obszar ten wydaje się być znacznie rozleglejszy od pierwotnie zakreślonego, a przekraczając granice „etnograficznej" Serbii w kierunku na Macedonię, przemawia za bogatszym źródłem inspiracji malarskich, niż przypuszczano.

D. Największą liczbę powiązań i odpowiedników ornamentalnych dla polskiego Supraśla znaleźć można w serbskich cerkwiach w Dečani z lat 1348–1350 i Treskavać z bliżej nieokreślonego okresu XIV stulecia, a więc na dalekim południu, w bezpośrednim jakby promieniu oddziaływań Ohrid; mniej nieco związków z Sopočani, a jeszcze mniej ze Studenicą

Il. 6. Przykłady ornamentu serbskiego
Il. 7. Przykłady ornamentów w Supraślu



Il. 8. Geograficzny rozrzut domniemanych „wzorców" dla Supraśla

leżących na drodze wzdłuż dolin rzecznych ku północy (il. 8, 10).

Tyle materiału do dalszych rozważań dostarczają zestawienia reliktów z Supraśla z materiałem dekoracyjnym z Serbii. Ponieważ z braku polskiego materiału powiązań uchwycić można stosunkowo niewiele, tym trudniej o ostateczną opinię i tym ryzykowniej snuć z nich sugestie i wnioski zarówno merytoryczne, jak też metodologiczne; niemniej dla doprowadzenia rozwiązywania zadania do końca, warto by je – zwłaszcza metodologicznie -– może wyraźniej jeszcze zarysować.

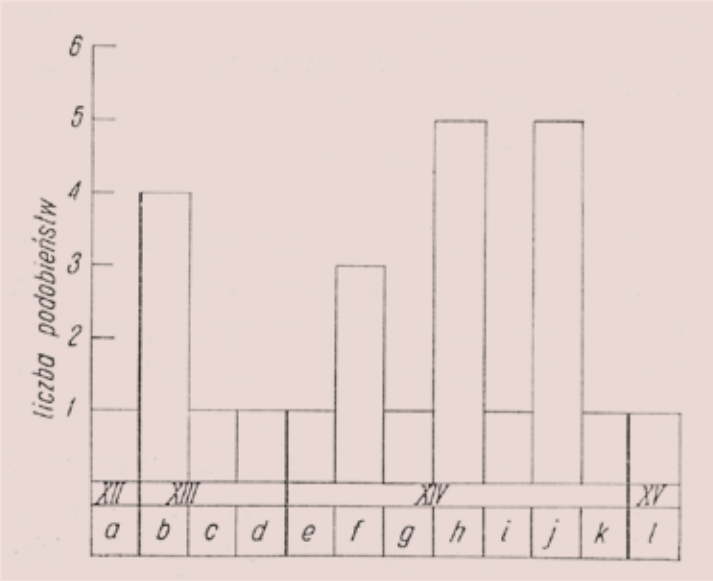
Pomimo odnalezienia imienia wykonawcy fresków w Supraślu, sprawa autorstwa nie jest wyjaśniona całkowicie; samo imię nie stanowi jeszcze rozwiązania zagadki, jest dopiero do niej drogowskazem. Nie wiadomo bowiem, kim jest ów „Serbin Nektarij Malar", ani też nie można o nim nic bliższego powiedzieć.

Nauka serbska zna wprawdzie Nektariego z przełomu XVI i XVII stulecia, ale zarówno Swetozar Radojčić[9], jak też krąg jego współpracowników unika wiązania owej postaci z autorem malowideł w Polsce. Nie przesądzając sprawy, przyjdzie powrócić raz jeszcze do biografii tego Nektariego, któremu północna Europa, zarówno wschodnia, jak zachodnia, bynajmniej nie była obca, a wiele zapisków o nim zdołały zachować archiwa rosyjskie[10].

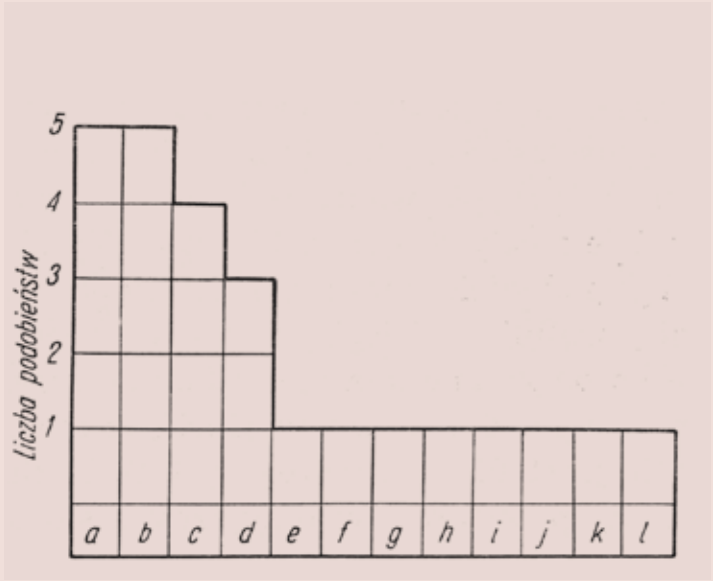
Po raz pierwszy występuje znany w Serbii Serbin Nektarij w 1594 roku. Wykonywał on prawdopodobnie wówczas wysokich wartości warsztatowych i artystycznych ikonostas w Dečani; w pracy swojej opierał się wtedy na wzorach z XIII i XIV wieku znajdowanych w Ohrid. Nie kopiował ich jednak zbyt wiernie, lecz na tle starej osnowy wprowadzał wówczas nowe elementy artystyczne. Jako teolog i artysta musiał być zapewne silną indywidualnością; stać go było przecież na nowatorstwo i pracę pionierską. Jeśli prawdą jest, że pełnił funkcję biskupa „serbskiego grodu Veles", to domniemane przypisywanie Nektariemu owego ikonostasu w Dečani może mieć wiele cech prawdopodobieństwa. Tytuł biskupi używany przez malarza nie był godnością, która w świetle dokumentacji historycznej nie wzbudzałaby wątpliwości legislacyjnych. Veles nie był wówczas siedzibą biskupa, a na omawiane lata przypada nadto zażarta walka między prawosławiem a unią, dla której w Ohrid znane są imiona dwóch arcybiskupów: Porfireja (1606) i Atanazego (1614). Z nimi Nektarij, jako prawosławny,

9 S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955, s. 77–78; tamże na s. 110 w przypisie dalsza bibliografia, zarówno w języku rosyjskim, jak serbskim i chorwackim.

10 Doc. dr S. Petković, któremu za cenne uwagi na ten temat dziękuję. Doc. dr S. Petković przeprowadza studia nad pobytem Nektariego w Rosji.



II. 9. Miejscowości w Serbii z domniemanymi „wzorcami" dla ornamentów w Supraślu; uporządkowane chronologicznie



II. 10. Miejscowości w Serbii z domniemanymi „wzorcami" ornamentów w Supraślu; uporządkowane wg liczby „wzorców"

nie mógł pozostawać w przyjaznych stosunkach, stąd konkurencyjnie wysoki jego prestiżowy tytuł głowy prawosławia w Serbii. Życie Nektariego było na ogół dość burzliwe. Jako biskup bez diecezji wędrował od Flandrii po Moskwę; w 1599 roku wiązany był z postacią Borysa Godunowa; w 1613 roku był desygnowany na arcybiskupa Wołogdy, z którą – niewykluczone – zetknął się już wcześniej; w 1622 roku przebywał w Moskwie, a w dziesięć lat później, a więc w 1632 roku gubi się po nim ślad na terenie odległej od Rosji i Serbii Antwerpii[11]. Do dzieł jego, już bez zastrzeżeń co do autorstwa, należy rękopis malarskiego podręcznika z 1599 roku znajdujący się obecnie gdzieś w zbiorach rosyjskich.

Nie znając innego Nektariego malarza – Serba tych czasów, można by wrócić do pytania, czy autor fresków w Supraślu nie jest może postacią identyczną z późniejszym biskupem-malarzem, o którym właśnie wspomniano. Dotychczasowa opinia przeczy temu niemal kategorycznie. Nie podzielając jej ze względów metodologicznych, szukamy jednakże – nim znajdą się dowody – domniemanej identyczności owych rzekomo dwu różnych postaci; tu z pomocą przyjść mogą freski z Supraśla.

Polichromia powstała w 1557 roku; wykonawcą jej był człowiek liczący wówczas nie mniej chyba aniżeli lat dwadzieścia kilka. Urodziłby się zatem nie później, jak około roku 1535. Wiedząc, że Nektarij biskup zmarł w 1632 roku, można by postawić pytanie, czy jest możliwe, aby owo imię występujące po raz pierwszy u dojrzałego już mężczyzny w 1557 roku, a po raz ostatni w 1632 roku, odnosiło się do jednego i tego samego człowieka?

Nektarij wydaje się być raczej imieniem zakonnym. Autor malowideł cerkwi, nie świeckiej, ale właśnie przyklasztornej, podobnie jak – zgodnie ze zwyczajami prawosławia biskup Nektarij, byli mnichami. Obaj też byli malarzami i dobrze znali się na sztuce; o tym świadczy, zarówno wysoki poziom fresków pierwszego, jak również wysoko szacowany podręcznik malarstwa drugiego. Nie jest więc wykluczone, że pozycja Nektariego jako malarza i światowe kontakty, jakie zdobyć mógł w młodości na terenie Polski, a być może i w Moskwie (którą po Rzymie i Bizancjum uważano wówczas za trzecią stolicę chrześcijaństwa), utorowały mu później, pod koniec życia, drogę do wysokiej godności tytularnego biskupa w Serbii, a potem arcybiskupa ruskiej Wołogdy. Z postawy wobec unii wnosić by można, że biskup Nektarij był raczej

11 Zob. przyp. 4, s. 71 oraz przyp. 9, s. 77–78. Zwrócić należy uwagę i na sąsiedztwo geograficzne Juriewa (Jurzewa) Polskiego z Wołogdą.



II. 11. Supraśl. Fragment fresku z filaru północnego

tradycjonalistą, do czego skłaniała go zresztą nie tylko wiara i prawdopodobnie podeszły już wiek, lecz także tradycjonalizmem tchnący typ naśladowanych z Serbii malowideł. Domyślać się można, że wczesne oparcie o cerkiew moskiewską nie tylko budziło nadzieje powodzenia w zdobywaniu kariery kościelnej, na łonie ojczyzny, ale też później ułatwiło aklimatyzację na Rusi (Wołogda) w ostatnich latach życia.

W świetle ówczesnych kontaktów artystycznych Rusi z Niderlandami (m.in. poprzez Polskę) nie wydaje się ów fakt wędrówki Nektariego do Antwerpii wzbudzać wątpliwości i wysuwać poważniejszych zastrzeżeń[12].

Aczkolwiek domniemany ikonostas Nektariego z Dečani nawiązywał do malowideł XIII i XIV wieku istniejących w macedońskim Ohrid, przecież wiele wcześniejszych, o lat prawie czterdzieści, elementów zdobniczych Nektariego w Supraślu odwołuje się zwłaszcza do ornamentyki z Treskavać i Dečani i to głównie z tego okresu; nie ulega wątpliwości, że jednym i drugim towarzyszyć musiała ta sama atmosfera, zarówno religijna, jak i artystyczna. Nie jest wykluczone zatem, że dalsze studia nad malowidłami w Supraślu pod kątem ich powiązań z malowidłami w Ohrid wnieść mogą nieco więcej skojarzeń bardziej precyzujących postawę malarza i genealogię polskich reliktów.

Przypuszczenie wiązania Nektariego także z klasztorem w Ohrid jest tym bardziej możliwe, że aczkolwiek mieni się on w Polsce Serbem, przecież serbski historyk sztuki nazywa go, może dzięki powiązaniom z Ohrid lub Athos, „Od unitów wygnanym Grekiem"; przez ów przydomek „Grek" nie należy wszakże rozumieć wyłącznie narodowości w zrozumieniu współczesnym, ale w równej mierze przynależności do kościoła lub może „szkołę" religijną lub artystyczną „grecką" (Athos).

Za utrzymywaniem dwóch postaci malarza Nektariego przemawiać może, w świetle obecnego stanu wiedzy, głównie długi czas dzielący wystąpienie jednego w Supraślu, a działalność drugiego w Serbii, na Rusi i we Flandrii; długowiecznym jednak wśród malarzy byłby nie tylko Nektarij (hipotetycznie żyjący ponad lat dziewięćdziesiąt). Dystansował go długowiecznością przecież Tiziano (1476–1576), a równie długo żyli Johann Anton Eismann (1604–1698), Alessandro Tiarini (1577–1668), Carlo Cignani (1628–1719), Antonio Zanchi (1631–1722), a być może także inni.

12 H. Ehrenberg, *Die Kunst am Hofe der Harzöge von Preussen*, Leipzig – Berlin 1899, s. 215, nr 617; M.A. Iliin, *K woprosu i priroda architekturnogo urbaństwa „Mockowskogo barocco"*, [w:] *Drewne russkoje iskusstwo*, Moskva 1964, s. 232–235; S. Szymański, *Urbanistyczno-architektoniczne formowanie się Grodna w okresie od XIV do XVIII wieku*, „Rocznik Białostocki" 1968–1969, t. IX, s. 248, 257.

Nie upierając się jednak przy sugestiach, nie można ich było nie wysunąć – nie tyle może ze względów merytorycznych, co raczej metodologicznych.

Reasumując rozważania, można by powiedzieć, że znajomość imienia twórcy malowideł w Supraślu nie rozwiązuje jeszcze anonimowości i legendarności postaci oraz genealogii artystycznej supraskiego reliktu i że nie udaje się nadal znaleźć w Serbii zabytków bezpośrednio i jednoznacznie sugerujących genealogię powstania fresków na dalekiej północy; odwoływanie się zaś do wcześniejszych, nie zaś współczesnych malarzowi dzieł sztuki, każe przypuszczać, że nie tylko w Serbii zdobywał umiejętności Nektarij, ale także poza jej terenem. Nie jest wykluczone, że obok wspomnianego Ohrid, w grę wchodzić mogła również Święta Góra z serbskim monastyrem Chilandar.

Słowem, sugerując pochodzenie malarza fresków z Supraśla w Polsce z południowo–zachodnich połaci Serbii, pragnęlibyśmy zwłaszcza czworobok miejscowości Treskavač, Dečani, Sopočani i Studenice czy może miejscowości górnego biegu rzek Vardar, Sitnica, wskazywać jako kolebkę wartości artystycznych reliktu w Supraślu i wysunąć propozycję kontynuowania na tym terenie oraz w Ohrid dalszych studiów historycznych nad interesującym zjawiskiem; uwzględniając w owych poszukiwaniach zarówno zabytki malarstwa, zwłaszcza ściennego, jak też – przede wszystkim – kwerendę archiwalną dotyczącą całego niemal XVI stulecia, szczególnie zaś lat bezpośrednio poprzedzających pojawienie się „Serbina Nektariego Malara" na dalekiej północy, w Polsce.

Nie wykluczamy możliwości utożsamienia autora fresków w Supraślu z domniemanym autorem ikonostasu w Dečani i autorem podręcznika malarstwa z końca XVI wieku, którym był Nektarij, prawosławny biskup serbski, szukający przed unitami schronienia w Moskwie, a na zachodzie Europy pomocy. Zbyt mało mamy jednak danych, aby bez zastrzeżeń twierdzić, że obcy malarze, tzn. Nektarij z Supraśla i Nektarij – biskup byli jedną i tą samą postacią. Zadanie to trudniejsze jest do rozwiązania przez Polaka, łatwiejsze dla Rosjanina i Serba; stąd wniosek: w Serbii i Rosji raczej niż w Polsce podjęte być winny dalsze nad malarzem i dziełem jego studia. Nie zwalnia to jednak polskich historyków sztuki od obowiązku kontynuowania rozpoczętych prac i konfrontowania ich wyników z wynikami studiów radzieckich czy jugosłowiańskich.



SRETEN PETKOVIĆ

NEKTARIJ SERB. MALARZ Z XVI WIEKU I JEGO DZIAŁALNOŚĆ W KLASZTORZE W SUPRAŚLU

Artykuł Sretena Petkovicia, Nektarij *Serb. Malarz z XVI wieku i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, został opublikowany w „Roczniku Białostockim w tomie XI, wydanym w 1991 roku [s. 291–323].

Fatalne porażki Serbów nad Maricą w 1371 i na Kosowym Polu w 1389 roku zaznaczyły, między innymi, także początek wielkich wędrówek narodu serbskiego, które przeciągnęły się aż do połowy XVIII wieku. Ustępując przed Turkami, szukając choćby pozornego bezpieczeństwa, uciekinierzy rozprzestrzeniali się nie tylko po państwach sąsiedzkich, ale docierali też do krajów bardziej odległych. Źródła historyczne, choć skąpo, mówią przede wszystkim o większych skupiskach żołnierzy rozsiedlonych wokół granic imperium tureckiego. O losach samotnych jednostek z XV i XVI wieku, które zarabiały na nędzny wygnańczy chleb, spieniężając swoją wiedzę i umiejętności, dowiadujemy się dopiero z jakiejś przypadkowej notatki, a najczęściej snujemy o nich jedynie przypuszczenia. Nieco więcej wiadomo o ludziach pióra – twórcach lub przepisywaczach, dzięki charakterowi ich zajęcia. Natomiast o budowniczych, malarzach, złotnikach, których poszukiwania bezpieczeństwa i pracy odwiodły daleko od ojczyzny, niewiele wiadomo i to najczęściej na podstawie zachowanego dorobku artystycznego jako jedynego świadectwa ich istnienia.

Wzmianki o tych wędrujących artystach z XV stulecia są rzadko zachowane[1], ale tu i ówdzie rozsiane notatki pochodzące z XVI i XVII wieku pozwalają przypuszczać, dokąd docierali serbscy pisarze, przedstawiciele kultury serbskiej i artyści tej doby w poszukiwaniu szczodrych donatorów i zamówień. Ma się tu na myśli, zresztą zasadnie, przede wszystkim niezależne kraje prawosławne, jak Wołoszczyzna, Mołdawia, a szczególnie Rosja, gdzie uciekinierzy albo proszący o pomoc przyjmowani byli przychylniej. Jednakże ludzi pióra i artystów los rzucał też w inne strony: mianowicie imię przepisywacza Simona z Sitnicy spotykamy na wyspie Korfu w 1479 roku[2], a znana jest dobrze działalność Božidara Vukovića, który w pierwszej połowie XVI wieku drukuje w Wenecji książki w języku serbskim[3]. Jednakże umknęło uwadze badaczy to, że Serbowie uciekinierzy proszący o pomoc, a wśród nich zapewne też różnorodni artyści, docierali do ówczesnej Polski i Litwy, przez które wiodła ich droga do Moskwy. Ponieważ w granicach Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego znajdowało się również wielu ich współwyznawców, Serbowie i tutaj szukali pomocy, a artyści pracy. O ile jednak, choć w niewielkim stopniu, wiadomo co nieco o prośbach monachów serbskich na wschodnich połaciach Polski, czy na Litwie[4], o tyle o działalności artystów dotychczas prawie nic nie było wiadomo.

Istnieje przypuszczenie, że Michaiło, który w 1551 roku przepisał, a może też iluminował tetra-ewangelię dla monasteru w Papracie, był Bośniakiem[5]. Jednakże uważna analiza tekstu zapisu i pełne imię: Michailo Zboreżewic Aleksandrović, o czym dowiadujemy się z innego rękopisu[6] – wskazuje na to, że chodzi tu najprawdopodobniej o Ukraińca, który zgodnie z żądaniem księcia Dymitra Teodorowicza Sanguszkowicza przepisał księgę dla Papraci. Był to oczywiście jedyny dar wielkiego dostojnika ziemi wołyńskiej dla zakonników bośniańskiego klasztoru w Papracie, którzy prowadzeni przez

1 Najwcześniejsza notatka o pewnym Serbie, który w poszukiwaniu zajęcia przywędrował aż do Rosji, pochodzi z samego początku XV wieku. Wkrótce po klęsce na Kosowym Polu, w 1404 roku, w Moskwie znalazł się „Lazar černec Serbin, iże novo prišel iz Serbskija ziemli", by dla wielkiego księcia rosyjskiego Wasila I Dymitriewicza wykonać zegar – dla jego zamku znajdującego się za cerkwią Zwiastowania. *Polnoe sobranie russkih lětopisej*, t. XI–XII, *Nikonovskaja letopis*, Moskva 1965, s. 190. Inny pisarz latopisu opisuje szczegółowo ten zegar i notuje, że „Čemec rodom Serbin imenem Lazar" przybył ze Świętej Góry. *Polnoe sobranie russkih lětopisej*, t. XVIII, Moskva 1913, s. 281.

2 D. Radojčič, *Serpski rukopis pisan na Krfu 1479 godine*, *Književna zbivanja i stvaranja kod Srba u srednjem veku i u tursko doba*, Novi Sad 1967, s. 253–254.

3 O tym szerzej: D. Medaković, *Grafika srpskich štampanih knjiga XV–XVII veka*, Beograd 1958, s. 46–49, 116–142.

4 N. Kapterev, *Priezd v Moskvu za milostyneju serbskih ierarhov raznyh kafedr i nastojatelej raznyh serbskih monastyrej v XVI, XVII i v načalě XVIII stolětij*, *Pribavlenija k izdaniju tvorenij svjatyh otcev v russkom perevodě za 1891 god*, s. 48, Moskva 1891, s. 483, 535; S. Dimitrijević, *Gradja za srpsku istoriju iz ruskih arhiva i biblioteka*, „Spomenik Srpsko kraljevske akademije" LIII, 1922, s. 193; tenże, *Dokumenti hilandarske arhive do XVIII veka*, tamże, LV, 1922, s. 24-25. W liście z 1582 roku, prosząc o pomoc, zakonnicy z Hilandaru przypominają królowi polskiemu i wielkiemu księciu litewskiemu Stefanowi Batoremu, iż także „prěžni kraleve tvoja bratija" obdarowywali ich (tamże, s. 24).

5 Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971, s. 121–122.

6 W bibliotece rumuńskiej Akademii Nauk w Bukareszcie MC 460 409v: Исписана бист сїя книга в лэт ЗНѲ. под лэты вѫжнарожна(?) а҃фна индитріа ѳ҃. мсца април ѕ҃і в земли волыскон въ град несухонжах (?)свеленїем благwрwдного кнзя Дмитріа Федwровича санкгушковича старwстич вшадїмского маршал Кwвича зэмле Вwлынскон старwсты житwмирскwг прк державэ короля полског великwг кнзя литwвског жикгимонта жикгимwнтовича августа рукою мнwгwгрэшнwг дьяк михаила дw манастира црскы землэ сербьскые глгwвэщнїя простне влдчце наше (?)це глуце папракэ я мнwгwгрэшны паб прошу и млю еда ли сю буду wписал или изгрубнл в нэкоем словэ вы же братия сщници и дїаконн чтите исправляючи а мене грэшнаг не клинэте.



Il. 1. Nektarij Serb(?): Święty Mardarij, fresk, cerkiew Zwiastowania, Supraśl, poł. XVI w.

igumena Grigorija właśnie tego 1551 roku przeszli przez Polskę i Litwę w drodze do Rosji[7].

Jeśli więc diak Michaiło nie był z Bośni, to pewien malarz o serbskiej krwi działał właśnie w tym czasie na ówczesnych – połączonych unią – terenach Polski i Litwy. Jest to Nektarij Serb, który w 1557 roku ozdabia cerkiew Zwiastowania w klasztorze w Supraślu, w pobliżu dzisiejszego Białegostoku.

Minęło więcej niż stulecie od wydania fragmentu kroniki klasztoru w Supraślu, gdzie wspomniano, że „Serbinu Nektariju Malareju" zapłacono za wykonane prace malarskie[8]. Jednakże, nawet dwa obszerniejsze artykuły, nie mówiąc już o przygodnych wzmiankach o klasztorze w Supraślu, wydane w Petersburgu przed I wojną światową[9], nie zasugerowały serbskim badaczom i historykom sztuki, by bliżej przebadać twórczość i dzieło Nektariego[10]. Dopiero nieszczęśliwy zbieg okoliczności wpłynął na to, że w ostatnich czasach zwrócono uwagę na tego zapomnianego malarza. Latem 1944 roku, wycofując się ze Związku Radzieckiego, Niemcy wysadzili w powietrze klasztor w Supraślu, z którym związane jest imię Nektariego. Polscy konserwatorzy zabytków uczynili w latach 1964 i 1966 wielki wysiłek, by zachować resztki klasztoru jako trwałą ruinę. Zorganizowano także wystawę zachowanych szczątków pierwotnej fresko-dekoracji, a wydany w związku z tym katalog[11] spowodował, że odżyło zainteresowanie Nektariem, człowiekiem, którego los artysty zaprowadził tak daleko od swojej ojczyzny.

Kiedy w 1557 roku Nektarij zjawił się w Supraślu, istniała tu już od pół wieku monumentalna cerkiew pod wezwaniem Zwiastowania NMP, usytuowana pośrodku kompleksu klasztornego. Została ona wzniesiona w latach 1509–1516 na zlecenie Wielkiego Marszałka Litewskiego Aleksandra Chodkiewicza oraz ruskiego metropolity i arcybiskupa smoleńskiego Józefa Sołtana. Prócz tej wielkiej świątyni w kręgu klasztornym znajdowała się jeszcze mniejsza „teplaja" cerkiew, poświęcona Jano-

7 Świadczy o tym fakt, że zakonnik Josif z monasteru Czudowskij, były protopop, podarował w Moskwie, w tymże 1551 roku, ewangelię igumenowi monasteru w Papracie. L. Stojanovic, *Stari srpski zapisi i natpisi III*, nr 5605.

8 „Arheografičeskij sbomik dokumentov otnosjaščihsja k istorii Severo-zapadnoj Rusi", t. IX, 1870, s. 52.

9 Arhimandrit Nikołaj Dalmatov, *Supraslskij Blagoveščenskij monastyr*, S.-Petersburg 1892; P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov w Suprasl'skom monastyrě*, „Sbomik archeologičeskih statej podnesennych grafu A.A. Bobrinskomu", S.-Petersburg 1911, s. 222–237. Niestety, pierwszy tom nie był mi dostępny w Belgradzie.

10 Imię tego mistrza w jugosłowiańskiej literaturze, jak mi wiadomo, wymieniają jedynie S. Radojóić (*Veze izmedju srpske i ruske umetnosti u srednjem veku*, „Zbornik Filozofskog fakulteta I", Beograd 1948, s. 247) i S. Petković (*Ruski uticaj na srpsko slikarstvo XVI i XVII veka*, Starinar, s. 12, Beograd 1961, s. 92). Informacja, że Nektarij działał w pierwszych latach XVI wieku, przejęta jest od A. Grabara, co jest jednakże błędem (A. Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVIe et XVIIe siècles*, „Annales de l'Institut Kondakov XI" 1940, s. 76).

11 Na tę wystawę zwrócił mi uwagę kolega Nikole Pavković. Czuję się w obowiązku nadmienić, że fotografie ilustrujące mój artykuł zostały przyjęte z katalogu L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968*, Kraków 1968 (cytując dalej w przypisach strony, autor powołuje się na tekst rosyjski katalogu – uwaga red.).

wi Ewangeliście. Została ona wybudowana w latach 1500–1505 także z fundacji A. Chodkiewicza, a więc poprzedzała cerkiew Zwiastowania[12]. Jeśli o tej małej cerkwi, która spłonęła jeszcze w XVII wieku, wiemy jedynie, że była drewniana, wygląd dużej świątyni jest nam doskonale znany. Ta kamienna budowla stanowiła mieszaninę stylów – pojęć budowlanych bizantyńskich i gotyckich. W swym założeniu świątynia była jednocześnie twierdzą. Ze względu na położenie pograniczne, w razie konieczności, służyła nie tylko do modlitwy, ale również do obrony[13]. Cztery wysokie baszty ceglane w rogach prostokątnej budowli wskazują wyraźnie na jej charakter obronny, natomiast rozczłonkowana fasada o umiarkowanej dekoracji rzeźbiarskiej wskazuje na to, że jest to świątynia. Wnętrze budowli było całkowicie pod dominacją nawy głównej, wysoko wznoszącej się swoim sklepieniem z siecią łuków gotyckich. Nawy boczne, bardzo wąskie, były mało wyrażone.

Nektarij najprawdopodobniej przybył do Supraśla na wezwanie tamtejszego archimandryty Sergiusza Kimbara, gdyż wydaje się mało prawdopodobne, by do pracy w tak poważnym środowisku zakonnym został zaangażowany malarz, który pojawiłby się tu przypadkiem i zaproponował swoje usługi. O tym, że Nektarij był na tych obszarach poważany, świadczy choćby to, że Sergiusz Kimbar opisując stan majątkowy swego klasztoru, obok wydatków za wykonaną pracę, uważał za wystarczające zapisać tylko jego imię i pochodzenie.

Ten zapis jest ciekawy z wielu względów, a wniesiony został do *Kroniki Supraskiej* pod 1557 rokiem: „Serbinu Nektariju Malareju za Deisusec teploe cerkvi dano 6 kop grosej, a zoloto cerkovnoe. Za dve svjatosti što on že robil, treh svjatitelej i treh prepodobnych, 9 kop grošej, a zoloto cerkovnoe”[14].

Napisana zwięźle i językiem archaicznym notatka ta jednak umożliwia nam poznanie niektórych szczegółów o działalności Nektariego w klasztorze w Supraślu. Przede wszystkim zapis podaje, że nasz malarz wykonał trzy ikony: jeden Deisis i dwie ikony przedstawiające po trzy wizerunki świętych. W związku z Deisisem zostało podkreślone, iż wykonany został dla starej cerkiewki Jana Ewangelisty. Pozostałe dwie ikony były więc najprawdopodobniej przeznaczone dla dużej świątyni Zwiastowania.

Z notatki tej można także wywnioskować, że Nektarij Serb został dość dobrze wynagrodzony za wykonaną pracę. Złoto na tło ikony było klasztorne, a jemu osobiście zapłacono za namalowanie Deisisa sześć kop groszy, co wynosi koło 24 srebrnych rubli. Za pozostałe dwie ikony dostał 9 kop groszy, tzn. około 36 srebrnych rubli[15].

Z tych ikon nie pozostało do dziś żadnego śladu. Deisis spłonął najprawdopodobniej w XVII wieku wraz ze starą drewnianą cerkiewką św. Jana Ewangelisty. Dwóch pozostałych ikon, które prawdopodobnie zdobiły główną cerkiew, nie wspomniano nawet w pierwszych opisach klasztoru. Przypuszczalnie uległy one zniszczeniu jeszcze przed wysadzeniem świątyni w powietrze w czasie II wojny światowej. W początkach XVII wieku klasztor supraski stał się unickim, co doprowadziło do znacznych zmian w wewnętrznej dekoracji głównej świątyni. Wzniesiono nowe ołtarze, a w 1644 roku Andrzej Modzelewski, snycerz gdański, postawił nowy ikonostas w stylu późnorenesansowym[16]. Stare ikony, zdjęte, pozostawione zapewne bez ochrony, z czasem prawdopodobnie uległy zniszczeniu, gdyż w spisie cennych przedmiotów kościelnych ze starych ikon wymienione zostały tylko trzy, w tym cudowna ikona Matki Bożej Supraskiej[17].

---

12 12 P. Pokryškin podkreśla, że klasztor został założony w 1498 roku w celu stworzenia punktu oporu przeciwko propagandzie katolickiej. Według jednych świadectw zgromadzeni w nim byli zakonnicy z ławry Kijowsko-Peczerskiej, gdy inne źródła podają, że bractwo klasztorne tworzyli mnisi z Góry Świętej (Athos). P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*, s. 223. O najwcześniejszej historii klasztoru w Supraślu por. Arhim. Modest, *Supraśl'skij Blagoveščenskij monastyr*, „Věstnik zapadnoj Rossii”, god. V, kn. II, т. I, 1867, s. 70–81; tamże, kn. I, т. I, s. 1–5; tamże, kn. IV, т. II, s. 5–23.

13 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*, s. 224–231, I. Jodkovskij, *Cerkvi prisposoblennyja k obroně Litvwy i Litovskoj Rusi*, „Drevnosti VI” 1915, s. 264–267.

14 „Arheografičeskij…”, s. 52. Dokument, z którego pochodzi ta notatka, wydany jest pod nr 20, a ustęp jest zatytułowany: *Opis veščm Supraśl'skogo monastyr' ja sostavlennaja nastojatelemego arhimandritom Sergiem Kimbarem*.

15 W tym czasie kopa groszy litewskich wynosiła 26 złotych i 10 groszy lub około 4 srebrne ruble. *Supraśl'skij Blagoveščenskij monastyr*, „Věstnik…”, kn. II, т. I, s. 77.

16 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*, s. 8; L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, s. 26, il. 12, 13. Interesujące, że znane jest też imię jednego z malarzy, którzy wykonali ikony do ikonostasu. Nazywał się on Vinkentij. P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*

17 P.N. Batjuškov, *Belorussija i Litva. Istoričeskija sud'by severo-zapadnogo kraja*, S.-Petersburg 1890, s. 140, dodatek s. 52–53. O losie starych ikon z Supraśla dowiadujemy się z pisma otwartego, które Piotr Mohyła skierował do odstępcy



II. 2. Apostoł Filip, fresk, przedsionek (narteks) patriarchatu w Peciu, 1561



II. 3. Święty Dymitr, fresk, przedsionek (narteks) patriarchatu w Peciu, 1561

Wymieniona notatka z *Kroniki Supraskiej*, świadcząca niezbicie o przebywaniu pewnego malarza w klasztorze, tłumaczona była dość dowolnie. Ponieważ nie zachowały się dawne ikony, nieliczni badacze Supraśla i jego klasztoru większą uwagę zwracali na istniejące wówczas w świątyni freski. I jak to bywa w podobnych przypadkach, próbowano odgadnąć ich autora, którego znaleziono w osobie „Serbina Nektarijego" wymienionego w *Kronice*[18].

O freskach z Supraśla trudno dziś wydać jakiś decydujący sąd. Z wielkiego zespołu zachowało się tylko trzydzieści fragmentów, wśród których przeważają ornamenty. Dzięki wysiłkom polskich konserwatorów zabytków, prócz dziesięciu postaci, które po eksplozji niemal cudem zachowały się na kikutach filarów, zrekonstruowano jeszcze sześć postaci świętych[19]. Wszystkie one przedstawiają pojedyncze, przeważnie stojące sylwetki, natomiast o kompozycji można sądzić jedynie na podstawie starych wyblakłych fotografii. Prawdę mówiąc, na ścianach cerkwi w Supraślu nie było zbyt wiele scen. Oprócz obowiązujących przedstawień głównych świąt z akatystu Matki Bożej – co jest normalne ze względu na wezwanie świątyni – wydaje się, że z kompozycji ściennych występowało tu jeszcze jedynie kilka ilustracji do części ewangelii czytanych w ciągu niedziel po Wielkanocy[20]. Pozostałe powierzchnie

prawosławia Kasjana Sakowicza. W nim rozgniewany Mohyła opisuje upadek klasztoru w Supraślu, od kiedy stał się unickim. Przy okazji z przekąsem pyta, gdzie się podziały stare ikony ozdobione pozłacanym srebrem i sam odpowiada, że ówcześni mnisi uniccy zamienili je na włoskie płótna. Na końcu zgryźliwie dodaje swój komentarz: „Dobrze handlują z Bogiem – jemu płótna malowane, a sobie srebro pozłacane". P.N. Batjuškov, tamże, s. 139; „Věstnik…", kn. III, т. I, Vil'na 1867, s. 84.

18 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, s. 26.

19 Tamże, s. 26–27.

20 Na jednej ze starych fotografii zachowało się przedstawienie Chrystusa i Samarytanki – związane z piątą niedzielą po Wielkanocy (tamże, il. 14). Ta scena najprawdopodobniej nie była odosobniona. Możliwe, że wraz z nią, jak to było w zwyczaju, występowały kompozycje: Chrystus uzdrawia sparaliżowanego – czwarta niedziela po Wielkanocy – i Chrystus uzdrawia niewidomego – szósta niedziela po Wielkanocy. Po nich jednak nie zachował się żaden ślad ani w zachowanych fotografiach, ani też w opisie Pokryškina (*Blagoveščenskaja cerkov…*, s. 231–237). Nie wyklucza to jednak możliwości pierwotnego istnienia tych ilustracji, gdyż freski z cerkwi Zwiastowania w Supraślu zostały częściowo zatynkowane, częściowo uległy zniszczeniu, czy też były odnawiane, jak to można było stwierdzić jeszcze przy pierwszych badaniach tego zespołu. P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*, s. 232.

ścienne były wypełnione pojedynczymi figurami świętych. Powód jest zupełnie zrozumiały: ponieważ konstrukcja sklepienia miała charakter gotycki, w płaszczyznach romboidalnych ograniczonych żebrami można było namalować jedynie postacie pojedyncze.

Ponieważ dawne fotografie dostarczają bardzo niewiele danych o wyglądzie ściennych kompozycji, tłumaczenia ikonograficzne nie mogą pomóc w tym, by bez wahania rozwiązać wątpliwości, czy to właśnie Nektarij około 1557 roku malował w ławrze Supraskiej obrazy ścienne. Występowanie symbolicznego przedstawienia Kosmosu w scenie zstąpienia Ducha Świętego nie może w zupełności potwierdzić przypuszczenia o wpływie serbskich tradycji ikonograficznych[21]. O ile w serbskim malarstwie szesnastowiecznym rzeczywiście przedstawienie Kosmosu w scenie zstąpienia Ducha Świętego jest obowiązujące, o tyle nie jest ono rzadkie ani w malarstwie ruskim[22], ani też w tzw. postbizantyńskim malarstwie w ogóle. Stąd też jego występowanie w Supraślu może być jedynie zapowiedzią, lecz nie dowodem wpływów serbskich. Podobnie się rzecz przedstawia z kompozycją „Oka czuwającego". Nawiasem mówiąc, również w serbskim malarstwie ściennym z XVI wieku ta kompozycja nie była szczególnie popularna[23].

Związek malowideł z Supraśla z freskami serbskimi, jak się wydaje, potwierdzić można na podstawie innych cech charakterystycznych i pokrewieństw stylowych, co mogłoby podtrzymać tezę, że ich autorem jest Nektarij. Pod tym względem jeden zwłaszcza szczegół jest godny uwagi. Jak widać ze starych fotografii[24], zachował się też jeden medalion z wizerunkiem św. Mardariego[25]; w cerkwi w Supraślu zastosowano pewną specyficzność systemu dekoracyjnego, charakterystyczną dla okresu morawskiego w dawnym malarstwie



Il. 4. Nieznany święty, fresk, cerkiew Zwiastowania, Supraśl, poł. XVI w.



Il. 5. Święty Leontij(?), fresk, cerkiew Zwiastowania, Supraśl, poł. XVI w.

21 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, s. 28.
22 N. Pokrovskij, *Evangelie v pamjatnikah ikonografii*, S.-Petersburg 1892, s. 454.
23 „Oko czuwające" przy tym nie stanowi w Supraślu przedstawienia samodzielnego. Jest ono wkomponowane w Akatyst Bogarodzicy i ilustruje dziesiąty kondak „uratować chcę świat". W pewnym rosyjskim ilustrowanym Akatyście Matki Bożej przedstawienie „Oka czuwającego" występuje również przy dziesiątym kondaku. N. Pokrovskij, *Evangelie…*, s. 462–463.
24 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, il. 12, 24, P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*, il. 13, 26.
25 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, il. 38, 39.



Il. 6. Nieznany święty wojownik, fresk, cerkiew Zwiastowania, Supraśl, poł. XVI w.

serbskim z końca XIV i początku XV wieku. Jest to typ okrężnych medalionów powiązanych z sobą pętlą, którą tworzy pas obwodowy, otaczający medalion (il. 1). Mimo że taki element dekoracyjny znany był w sztuce kręgu bizantyńskiego jedynie w morawskiej Serbii, w dziesięcioleciach około 1400 roku stał się on szczególnie popularny jako ważna cecha swoista w systemie ozdabiania świątyń. Dlatego też istnienie w ten sposób złączonych medalionów można by wytłumaczyć serbskim wpływem na mistrza fresków supraskich.

Wydaje się również, że pewien szczegół w doborze świętych namalowanych w Supraślu wskazuje na to, że jeden z autorów tego zespołu pochodził z Bałkanów. Mianowicie, w niższym pasie kopuły przedstawione były w medalionach wizerunki czterech świętych oznaczonych jako Ilarion, Kliment, Sawa i Simeon[26]. Jak zresztą w ogóle w świątyni, tak i tutaj dokładniej nie oznaczono, czyje są to wizerunki, gdyż istnieje więcej świętych o tych samych imionach. Ponieważ jednak istnieją również inne przesłanki pozwalające mniemać o wpływach serbskich lub wpływie malarstwa z Bałkanów, można więc z uzasadnieniem uważać, że chodzi tu o czterech bardzo poważanych na Bałkanach świętych: Ilariona Megleńskiego, Klimenta Ochrydzkiego, Sawy Serbskiego i Simeona Serbskiego. Ich wizerunki znajdowały się z południowej strony kopuły, obok siebie, jakby ich złączyła wspólna sympatia, którą się cieszą na centralnych obszarach Półwyspu Bałkańskiego. Nie ma żadnego innego powodu, by święci o tych imionach mieli być przedstawieni wspólnie.

Na korzyść przypuszczeń, że ściany ławry Supraskiej ozdabiał Nektarij, przemawiają też napisy na freskach. Zamiast ruskiego oznaczenia „święty" – *styj*, albo po grecku – *agios*, większość zachowanych przedstawień świętych posiada oznakę – *sty*, właśnie tak, jak to praktykowano w Serbii w połowie XVI wieku Zresztą również inne napisy odpowiadają swoją formą serbskiej redakcji pisma starosłowiańskiego.

Przebadanie charakterystycznych cech stylowych dekoracji ściennej w Supraślu i porównanie ich z ówczesnymi osiągnięciami malarstwa ściennego w Serbii mogłoby dopomóc

26 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*, s. 14.

w rozwiązaniu zagadki: czy Nektarij Serb, prócz malowania ikon, ozdabiał również ściany cerkwi w Supraślu. Na szczęście z obszarów serbskich cerkiewnej organizacji podległej patriarchatowi w Peću, z połowy XVI wieku, zachowało się dość dużo zabytków malarstwa ściennego. Z tego mnóstwa zespołów malarskich, znawcom malarstwa serbskiego tego okresu niektóre freski z Supraśla dość przypominają malarstwo, które uprawiali artyści z kręgu otaczającego pierwszych patriarchów wznowionego patriarchatu w Peću – Makarego i Antoniego. Pędzel tych malarzy, z których znane są nam dwa imiona – Longina i Andreja, nie jest identyczny z pędzlem twórcy najlepszych wizerunków z zachowanych fragmentów fresków w Supraślu, jednakże pod wieloma względami wykazują one pokrewieństwo w zakresie stylu. Twarze młodych postaci świętych z Supraśla wykazują wiele podobieństw z postaciami apostołów z przedsionka (narteks) patriarchatu w Peću (1561), (il. 2, 3), Mileszewa (ok. 1565), czy cerkwi Bogarodzicy w Studenicy (1568)[27]. Sposób w jaki malujący postacie młodych męczenników z Supraśla rozjaśnia i cieniuje części powierzchni twarzy, sposób przedstawiania włosów, kształt oczu – wszystko to wskazuje na wybitną bliskość z freskami centralnych obszarów ziem serbskich z lat sześćdziesiątych XVI wieku. Gdy do tego dodać niemal całkowitą chronologiczną zgodność obrazów ściennych z Supraśla i tych, które powstały w pierwszym dziesięcioleciu po odnowieniu patriarchatu w Peću, blisko będziemy wniosku, że Nektarij prócz ikon wykonał także obrazy ścienne w cerkwi Zwiastowania w Supraślu.

Istnieją jednak poważne zastrzeżenia, by zbyt pochopnie nie włączać do serbskich tradycji malarskich zabytku z dalekich kresów wschodniej Polski. Powód tej ostrożności mógłby być choćby ten, że źródła pisane mówią tylko o malowaniu trzech ikon, natomiast nie wspominają, że Nektarij malował również cerkiew, co było w każdym razie przedsięwzięciem o wiele znaczniejszym i kosztowniejszym. Jednakże tę wątpliwość można by rozwiązać warunkowo. Na podstawie opublikowanego tekstu kroniki[28] widać, że jest ona wybitnie



Il. 7. Święta Julita, fresk, cerkiew Zwiastowania, Supraśl, poł. XVI w.

niewyczerpująca, gdyż nie obejmuje wielu poważnych wydarzeń z życia klasztoru, natomiast niektóre mniej ważne zostały troskliwie zapisane. Jeśli tak jest, to fakt malowania przez Nektariego fresków mógł w niej zostać opuszczony.

Istnieje jednakże inny powód, dla którego z zupełną pewnością trzeba wyłączyć Nektariego jako jedynego twórcę fresków z Supraśla. Nawet skromne resztki malowideł i wyblakłe fotografie zanikłych na zawsze części zespołu malarstwa ściennego wskazują bez wahania, że w malarskim ozdabianiu supraskiej ławry brała udział grupa malarzy.

Przez analizę stylów nie można dokładnie określić, ilu ich było, choćby z powodu fragmentaryczności materiału. Jednakże nie ulega wątpliwości, iż mówić można o istnieniu co najmniej trzech mistrzów. Jak się wydaje, najlepszym malarzem z tej grupy byłby ten, którego moglibyśmy utożsamić z Nektariem. Do niego należałyby postacie nieznanych męczenników (il. 4, 5), uszkodzony św. Mardarij (patrz il. 1)

27 C. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pećke patriaršije*, Novi Sad 1965, il. 25, 31, 45, 46.
28 „Arheografičeskij…", т. IX, s. 52–61.

i jeszcze jedna postać stojąca[29]. Dla drugiego mistrza bardzo charakterystyczne jest to, że twarze jego świętych wyodrębniają się od tradycji stylowych malarstwa bizantyńskiego. Wystarczy porównanie niektórych tylko z tych postaci z tymi, które przypisujemy Nektariemu, by natychmiast spostrzec wielką różnicę. Jako przykład można by przedstawić świętego – wojownika prawdopodobnie Leontiego, lub też jednego z męczenników, których sposób przedstawienia nie należy do tradycji wschodnich[30] (il. 6 i 7). Rzuca się w oczy nieumiejętność tego malarza przy przedstawieniu świętego wojownika z bronią – św. Leontij trzyma miecz lewą ręką za ostrze[31]. Wszystko to sprawia wrażenie, że ten mistrz fresków z Supraśla był artystą innej malarskiej orientacji, który przez zbieg okoliczności brał udział w zdobieniu świątyni prawosławnej. Wreszcie w tej grupie znajdował się malarz, który swoimi pojmowaniami był bliski malarstwu włoskiemu z pierwszej połowy XVI wieku. Jeden z nieznanych świętych przedstawiony jako wojownik[32] i św. Jerzy w szacie męczennika, a nie wojownika (il. 8 i 9), dosyć przypominają wizerunki świętych z episkopalnej cerkwi w Curtea de Argeş z 1523 roku[33].

Dowodem twierdzenia, że przy wspólnym zajęciu – ozdabianiu ławry supraskiej spotkało się kilku mistrzów, są też zupełnie określone różnice w postępowaniu malarskim. Oprócz przeplatającej się wstęgi z medalionami w stylu zabytków nadmorawskich z ok. 1400 roku pojawia się jej odmiana, obca zwyczajom ozdabiania powierzchni ściennych stosowanym na obszarach, z których pochodził Nektarij. Jest to przeplatanka złożona na przemian z dużych i małych medalionów – małe pozostają niewypełnione – i nie tworzą ich wstęgi, lecz zwykłe linie. Prócz tego, wewnątrz tych medalionów, bezpośrednio obok wizerunku, znajdują się ornamenty roślinne w formie powoju[34] (il. 10). Również napisy przy postaciach świętych, a także ich kompozycje są inne: w niektórych z nich, jak widać z opublikowanych napisów i zachowanych fotografii, występuje także małe *jus*, którego w większości z nich najprawdopodobniej nie było[35].

Mimo że autor niniejszej pracy nie widział zachowanych pozostałości fresków z Supraśla, wystawionych obecnie w Muzeum w Supraślu, jednak – na podstawie wszystkich istniejących danych pozwalających na wyciągnięcie wniosków – wydaje się, że malarze z ławry supraskiej nie należeli do jednolitej grupy malarskiej, lecz zostali połączeni przez wspólną pracę. Wśród nich był też prawdopodobnie Nektarij wzmiankowany przez *Kronikę Ławry Supraskiej*. Niestety okrutna rzeczywistość historyczna na zawsze pozbawiła nas możliwości, by szczegółowiej przebadać freski z soboru w Supraślu i by dowiedzieć się czegoś więcej o malarzu, którego klasztorna kronika wspomina jako „Serbina Nektarija".

Jeżeli jedno z jego, jak sądzimy, dzieł prawie zupełnie przepadło, wydaje się, że byłoby możliwe zwrócić mu inne dzieło, niesprawiedliwie odebrane. Chodzi tu o podręcznik malarski, który jeszcze do końca XIX wieku był przypisywany arcybiskupowi ochrydzkiemu, a później wołogodzkiemu – Nektariemu. N.I. Petrov, który tę erminię wydał i opatrzył w komentarze, nie wahał się co do jej autorstwa[36], jak zresztą i inni, którzy zajmowali się tym cennym rękopisem[37]. Punktem wyjścia był bardzo przekonywający napis na początku tekstu, oznajmiający wyraźnie, że erminię ułożył wielce grzeszny i pokorny biskup Nektarij.

Drogę życiową tego dostojnika cerkiewnego i, jak uważano, malarza nakreślił Petrov, a później uzupełnił I. Snegarov[38]. Gdy do tego dodać zapisy o pobycie władyki wršackiego

29 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, il. 28, 38, 39, 59, 60.
30 Tamże, il. 56, 63, 74. Niewykluczone, że niezwykły wygląd wizerunków może być następstwem jakichś restauracji, które z pewnością były. Jednak autor o tym nie wspomina.
31 Ma się wrażenie, że święty wojownik trzyma jakąś broń palną, a nie miecz.
32 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, il. 64, 65.
33 V. Bratulescu, *Frescele din biserica lui Neagoe dela Agres*, Bucureşti 1942, fig. 13.
34 L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla…*, il. 49, 50, 62.
35 Zdaje się, że to dotyczyło szczególnie scen akatystu. P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov…*, s. 236.
36 N. Petrov, *„Tipik" o cerkovnom i o nastěnnom pismě episkopa Nektarija iż serbskago grada Velesa 1599 goda, i značenie ego v. istorii russkoj ikonopisi*, „Zapiski imp. Russkago ąrheologičeskago obščestwa", т. XI, 1899, s. 1–52.
37 S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955, s. 77–78; tenże, *Veze izmedju srpske i ruske umetnosti*, s. 251–252; A. Skovran, *Uvod u istoriju slikarskih priručnika*, „Zbornik zaštite spomenika kulture", IX, 1958, s. 44–45.
38 I. Sněgarov, *Istorija na Ohridskata arhiepiskopija – patriaršija. Ot padaneto i pod Turcitě do nejnoto uništoženie (1394–1767)*, Sofija 1932, s. 194–195. Autor widocznie nie znał artykułu N. Petrova, gdyż z niego nie korzysta, ani się na niego w żaden inny sposób nie powołuje.

Antoniego z lat 1622/1623 w Rosji, w których także wspomniany jest arcybiskup Nektarij[39], otrzymujemy, jak na owe czasy, prawie całościowy obraz niezwykłych losów tego dostojnika, którego życie było dość burzliwe.

W 1598 roku spotykamy się z imieniem arcybiskupa Nektariego w czasie jego pobytu w Mołdawii[40]. W następnym roku bawi on w Rosji, gdzie jest obecny na koronacji Borysa Godunowa[41]. 2 czerwca 1606 roku znajdujemy go znów w Mołdawii, gdyż tam, w Jaši, przewodzi lokalnemu soborowi cerkiewnemu[42]. Potem jedzie do Polski i prawdopodobnie też do Rosji, gdyż tam był z pewnością przez krótszy okres przed 1604 rokiem[43]. O następnym dziesięcioleciu Nektariego – do 1613 roku – nie wiemy wiele, z wyjątkiem, że w tym okresie przebywał w Antwerpii[44]. Na scenie historycznej pojawia się on znów 25 czerwca 1613 roku, tym razem jako arcybiskup wołogodzki[45]. Nie korzystał jednak zbyt długo z przywilejów wysokiej pozycji w rosyjskiej hierarchii cerkiewnej. Ponieważ o sympatie prounickie posądzano przede wszystkim emigrantów, Nektarij został oskarżony około 1616 roku przez protopopa wołogodzkiego, w rezultacie czego pozbawiono go tytułu i wygnano do Kirilobelojezerskiego monasteru[46]. Był tam zesłany na pięć lat, a w 1621 roku za osobistą interwencją patriarchy Filareta Nikiticza został zrehabilitowany i zwrócono mu tytuł duchowny[47]. W latach tych przebywa w ławrze Trójcy Sergejewskiej, gdyż tam w 1622 roku odwiedza go władyka wršacki Antoni[48]. Jego i towarzyszącego mu mnicha ze Świętej Góry (Athosu) Nektarij przyjmuje uroczyście w dzień Wniebowzięcia Bogarodzicy, odprawia nabożeństwo i daje komunię. Jak bardzo były arcybiskup ochrydzki był poważany w środowisku rosyjskim, świadczy chociażby to, że na audiencji u patriarchy Filareta Nikiticza 29 stycznia 1623 roku, ten serbski uchodźca siedział wraz z metropolitą krutickim Jonem bezpośrednio obok patriarchy, jak to sumiennie zapisał rosyjski kronikarz[49]. Gdy w marcu 1625 roku zmarł ówczesny arcybiskup wołogodzki, Nektariemu, można by rzec symbolicznie, znów zostało nadane to arcybiskupstwo[50]. Był to jednak jego ostatni wzlot życiowy: zmarł 3 czerwca 1626 roku[51].

Z żadnego z dokumentów dotyczących jego życia, a niektóre z nich są bardzo obszerne, nie widać, nawet między wierszami, by arcybiskup ochrydzki, później wołogodzki, miał być malarzem i przy tym tak wybitnym, by przez swoją erminię pouczać współczesnych mu malarzy w nowej ojczyźnie. Jedynie w zapisie na wstępie wspomnianego tekstu erminii twierdzi się, że malarz Nektarij i arcybiskup Nektarij są tą samą osobą[52].

„Лэта ЗРЗ июля „въ кд день напнсан сиі типик при державэ блгочстиваго и великаго гдсря цря и великаго кнзя Іоаниа Басилевича всеа Росиі самодерержца. Изложено от грэескихъ wбычаевъ о црковном и настением писмэ многогрэшнм и смирениым епипомь Нектариемъ от серъбъския семъли от града Велэса".

Dzięki fotografii tego rękopisu, który jest przechowywany w Kijowie[53], możemy przypuszczać, że rok, który Petrov

39 S. Dimitrijević, *Gradja...*, s. 277–278.
40 40 I. Sněgarov, *Istorija…*, s. 194.
41 „Trudy Kievskoj duhovnoj akademii" 1898, т. I za, s. 367.
42 I. Sněgarov, *Istorija…*
43 Dwóch Greków oskarżyło w 1604 roku wojewodę czemihowskiego Kaszyna o przywłaszczenie cennego złotego krzyża wyłożonego drogimi kamieniami, w czasie ich poprzedniej bytności w Rosji, gdy przyjeżdżali tu z arcybiskupem ochrydzkim Nektariem. Kaszyn się bronił, że krzyż nie był szczególnie cenny i że w zamian dał im 15 rubli. A.N. Muravëv, *Snošenija Rossii s Vostokom po delam cerkovnym I*, S.-Petersburg 1858, s. 324. N. Petrov uważa, że to się wydarzyło w 1602 roku (*„Tipik"…*, s. 4).
44 I. Snegarov, *Istorija…*, s. 194–195 i notatka 1. Niemożliwe, by Nektarij znajdował się w Antwerpii w 1632 roku, gdyż wówczas już nie żył. E. Golubinskij, *Kratkij očerk istorii pravoslavnyh cerkvej bolgarskoj, serbskoj i rumynskoj ili moldovalašskoj*, Moskva 1871, s. 137.
45 Przypuszczalnie został on mianowany na zwolnione arcybiskupstwo, które kiedyś nadawano archirejom – uchodźcom z prawosławnych krajów znajdujących się pod panowaniem tureckim.
46 I. Snegarov, *Istorija…*, s. 195.
47 Tamże.
48 S. Dimitrijević, *Gradja…*, s. 277.
49 Tamże, s. 278,
50 N.F. Kapterev, *Harakter otnošenij Rossii k pravoslavnomu Vostoku v XVI i XVII stolětijah*, Moskva 1885, s. 148.
51 Tamże; I. Snegarov, *Istorija…*
52 N. Petrov dał ten zapis w niezbyt precyzyjnej transkrypcji (*„Tipik"…*, s. 2).
53 Fotografię tego zapisu, dołączoną do niniejszego artykułu uprzejmie przysłał mi kolega G.I. Vzdornov, za co mu w tym miejscu dziękuję. „Tipik arhiepiskopa Nektarija" (rozmiarów 15 x 9,5) znajduje się obecnie w Kijowie w Dziale Rękopisów Centralnej Biblioteki AN Ukrainy, pod numerem DA 212 L (Duhovnaja akademija, nr 212, wg katalogu Lebedeva).

podaje jako 1599, trzeba czytać jako 1619, gdyż litera k o wartości liczbowej 20 również należy do zespołu oznaczającego rok.

Zmiana daty nie jest jednak w naszych rozważaniach istotna. Podstawowy problem polega na tym, w jakiej mierze można temu zapisowi wierzyć, gdy się weźmie pod uwagę, że nie jest on współczesny oryginałowi, lecz stanowi przepis z samego końca XVII bądź początku XVIII wieku, o czym zresztą wiedział też Petrov[54].

Ten wybitny uczony od razu zwrócił uwagę na pewną nieścisłość chronologiczną. W zapisie wspomniano, że typik został napisany w 1599 roku, w okresie panowania cara Iwana Wasilewicza – Iwana IV Groźnego – co jest naturalnie błędem przepisywacza, gdyż wielki rosyjski car zmarł jeszcze w 1584 roku. Jako wydawca tej erminii Petrov tę nielogiczność próbował wyjaśnić pytaniem: „Czy przypadkiem późniejszy przepisywacz rękopisu nie próbował świadomie zmienić skompromitowanego imienia Borysa Godunowa imieniem Iwana Groźnego, popularnego w narodzie"?[55]

Inna niejasność w zapisie zajmowała Petrova bardziej. W zapisie wspomniano, że biskup Nektarij pochodzi „ot grada Veleša". Natomiast wszystkie źródła mówią o Nektarim jako arcybiskupie z Ochrydy. Jest więc niezwykłe, że wspomniany został Veleš jako miasto, z którym by się wiązała osoba tego cerkiewnego dostojnika. Uczony rosyjski tłumaczył to w ten sposób, że Nektarij był zapewne wydalony z Ochrydy przez jakiegoś unickiego arcybiskupa i zamieszkał w Velesie. Dlatego też, jak wnioskuje N. Petrov, Nektarij wspomina to miasto, mimo że w tym czasie Veleš nie był siedzibą biskupią, lecz należał do Eparchii Pelagonijskiej lub Bitolskiej, której głową był wówczas metropolita Jeremiasz[56].

Dziwne, że w swej rozprawie o Nektarim – arcybiskupie i malarzu – ów ceniony badacz nawet nie pomyślał o możliwości, by twórcą erminii mógł być „Serbin Nektarije Malar", którego obecność w Supraślu w 1557 roku odkrył trzy dziesięciolecia wcześniej również rosyjski badacz. A istnieją wystarczające powody, by inaczej rozpatrzyć to zagadnienie i dojść do innych wniosków.

Malarz Nektarij Serb jest współczesny Iwanowi IV Groźnemu, gdyż właśnie w tym czasie, gdy jego imię wymienione zostało w kronice ławry supraskiej, czyli w 1557 roku, Rosją rządzi car i wielki kniaź Iwan Wasilewicz – ten z zapisu w erminii. Prócz tego, Nektarij z Supraśla jest bez wątpienia malarzem – „malar", stąd wydaje się normalne, że właśnie on zestawia podręcznik malarski. Wreszcie to „Serbin Nektarije Malar" może pochodzić z „serbskija zemli od grada Veleša" i dlatego występuje w napisie z erminii. W wypadku arcybiskupa Nektaria trudno uzasadnić, dlaczego pominięta została Ochryda, gdzie przez jakiś czas była jego rezydencja, a wymieniono Veleš, gdzie mógł przebywać jedynie krótko i przymusowo[57].

Przeszkodą, by podręcznik malarski przypisać nie biskupowi, lecz malarzowi Nektariemu z Veleša – pozostaje to, że w tekście zachowanego przepisu erminii wyraźnie podkreślono, że Nektarij to biskup oraz że jest tam rok 1616 (lub 1599 wg pierwotnego czytania). W jaki sposób można te dane uzgodnić z założeniem, że autorem erminii jest Nektarij – malarz z połowy XVI wieku?

Rozwiązanie można znaleźć w nieumyślnym falsyfikowaniu tekstu przez przepisywacza, który prawie półtora wieku później, prawdopodobnie dla swoich potrzeb, napisał wyciąg według oryginalnej erminii Nektariego. W tym czasie, około 1700 roku, z pewnością zaginęła już pamięć o malarzu z połowy XVI wieku, tym bardziej że nie ma żadnych śladów, by działał on w centralnych obszarach Cesarstwa Rosyjskiego, czy też w Moskwie. Nektarij – arcybiskup ochrydzki i wołogodzki, który żył do 1626 roku, w końcu XVII i na początku XVIII wieku był w pamięci ludzi bliższy, mimo że otaczały go wspomnienia mgliste i pośrednie. Nie był on jakimś tam malarzem włóczęgą, uciekinierem, jakich w tych czasach było sporo na ziemiach ruskich. Arcybiskup Nektarij był nie tylko ogólnie szanowanym cudzoziemcem, lecz, wbrew nieszczęśliwemu nieporozumieniu, a może właśnie dlatego, przy końcu życia został przywrócony

54 N. Petrov, *„Tipik"...*, s. 1.
55 Tamże, s. 3.
56 Tamże, s. 3–4.

57 Jednakże próba wyjaśnienia przez N. Petrova, dlaczego jako miejscowość, z której pochodzi Nektarij, został wymieniony Veleš, opiera się na niezbyt pewnych przesłankach.

do łask i był w wielkim poważaniu i u patriarchy, i u cara. Pamięć o arcybiskupie wołogodzkim Nektarim mogła więc trwać, choć już mglista, jeszcze około 1700 roku.

Kiedy więc gdzieś w czasach Piotra Wielkiego stara erminia doszła do rąk przepisywacza, prawdopodobnie malarza, on jej autora, podpisanego jako Nektarij z ziemi serbskiej od miasta Veleša, wziął za poważanego arcybiskupa, o którym coś wiedział, czy też słyszał. Błąd jego mógł być wzmocniony również zbieżnością, że autor podręcznika malarskiego był „ot serbskija zemli", podobnie jak w dokumentach współczesnych określano też arcybiskupa Nektariego[58]. Stąd przepisujący, bez złego zamiaru uzupełnia podpis pisarza erminii i do tradycyjnego przymiotnika wyrażającego samoponiżenie (pokorę) dodaje słowa „i smirenim epispopom", w rezultacie czego znika malarz Nektarij, wtapiając się w nową postać wysoko postawionego dostojnika cerkiewnego. Ponieważ pierwotna data na początku zapisu nie odpowiadała okresowi życia biskupa Nektariego, przepisywacz, w swym naiwnym oszustwie, poprawia rok w jego wartości wyrażonej literami, gdzie jego zdaniem najłatwiej mogło dojść do pomyłki[59]. Jednakże ten naiwny falsyfikat nie jest doskonały. Zmieniając literę lub dwie w wartości roku i dodając skromnemu malarzowi nieistniejący tytuł biskupa, przepisywacz z przełomu XVII i XVIII wieku przeoczył to, że zostawił imię rosyjskiego władcy z okresu powstania oryginału – imię Iwana IV Groźnego[60]. Wprowadza to potem ziarno wątpliwości w wiarygodność przepisanego tekstu.

Jeśli więc rozpatrywać grosso modo, kto mógłby być autorem podręcznika malarskiego wydanego przez Petrova w 1899 roku, istnieją dwa możliwe do przyjęcia rozwiązania.

W pierwszym przypadku jest to Nektarij Serb, który jest „malar", który żyje w okresie Iwana IV Wasilewicza, który działa na pogranicznych ziemiach ruskich i dla którego pozostawienie po sobie podręcznika malarskiego jest rzeczą zrozumiałą.

W drugim przypadku byłby to arcybiskup wołogodzki i ochrydzki Nektarij, dla którego nie ma dowodów, by był malarzem, który nie żyje w okresie Iwana Groźnego i o którym jedynie na wpół wiarygodny przepis z około 1700 roku twierdzi, że jest malarzem.

Wahaniu się nie ma chyba miejsca. Arcybiskup Nektarij był tylko wysoko postawionym dostojnikiem cerkiewnym i jedynie pomyłka przepisywacza erminii zrobiła go artystą. Nektarij Serbin malarz, którego zły los wygnał z ojczyzny w dalekie ziemie na granicy Polski i Rosji, jest twórcą cennej erminii z połowy XVI wieku. Zresztą, gdy nasze stulecie przez zniszczenie świątyni w Supraślu odebrało mu jego dzieło artystyczne, przez które jedynie jeszcze istniał, byłoby rzeczą sprawiedliwą, by zwrócić mu podręcznik malarski, którego jest niewątpliwie autorem.

58 Jakiej narodowości byli malarz Nektarij i arcybiskup Nektarij, na razie można jedynie przypuszczać. W ciągu XVI i XVII wieku było w Rosji okresami korzystnie podawać się za Serba. Dokumenty o ówczesnych związkach rosyjsko-serbskich wskazują na to, że czasami nawet rodowici Grecy podawali się za Serbów. To zjawisko bywało szczególnie częste w okresie panowania Iwana Groźnego, który do Serbów żywił szczególną sympatię, częściowo zapewne dzięki temu, że po jednej z babek pochodził ze sremskiego, szlacheckiego rodu Jakšiciów. N. Petrov uważa, że arcybiskup Nektarij był Grekiem (*„Tipik"*..., s. 5). Malarz Nektarij Serb był z pewnością Słowianinem, jednakże jemu samemu byłoby chyba trudno określić swoją narodowość. Ponieważ w swoim czasie znany był jako „Nektarije Serb", zatrzymujemy też to miano w niniejszej rozprawie.

59 Próba rekonstrukcji pierwotnej wartości literowej roku powstania rękopisu nie jest zajęciem wdzięcznym, tym bardziej, że przepisywacz z ok. 1700 roku mógł podać rok 1619 tylko na podstawie swoich wiadomości o okresie bytności arcybiskupa Nektariego w Rosji. Jeśli założyć, że w początkach XVIII wieku zostały jednak wprowadzone poprawki w wartościach liczbowych, byłoby możliwe, że w oryginale został zapisany rok 1569. Litera P o wartości liczbowej 100 w przepisie z ok. 1700 roku ma górną część formowaną niezwykle jak litera O, być może na wzór oryginału, który jednak został poprawiony, by był „dokładny". Mała litera k nad znakiem roku, o wartości liczbowej 20, została zapewne dodana bezpodstawnie i dlatego wybija się z podstawowego rządku napisu. Dopiero po jej dodaniu otrzymuje się rok 1619, gdy arcybiskup Nektarij już długo przebywał w Rosji. Tak więc według tej hipotetycznej rekonstrukcji pierwotna liczba wynosiłaby 303 7077 od stworzenia świata, czyli 1569 od narodzenia Chrystusa. Mimo to daty 1569, choć bardzo wiarygodnej, nie można bronić jako zupełnie pewnej rekonstrukcji.

60 Jeżeli przepisujący chciałby uniknąć wymienienia Borysa Godunowa, byłoby bardziej uzasadnione, gdyby po prostu nie wymieniał panującego, a nie zamieniał go bardziej „popularnym" imieniem byłego cara Iwana IV Wasilewicza – Groźnego.



ALEKSANDER SIEMASZKO

MALOWIDŁA ŚCIENNE CERKWI ZWIASTOWANIA W SUPRAŚLU

REKONSTRUKCJA PROGRAMU IKONOGRAFICZNEGO*

Artykuł prof. Aleksandra Siemaszki, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, został opublikowany w „Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki. MCLXXIII" w zeszycie 21, z roku 1995 [s. 13–64].

* Publikowany tekst jest częścią obszerniejszej monografii malowideł cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Powstanie artykułu było w znacznej mierze możliwe dzięki Fundacji Lackorońskich, która przyznała mi stypendia na wyjazdy w latach 1987 i 1988 do Serbii, Macedonii i Grecji oraz pracę w bibliotekach Wiednia w latach 1992 i 1993. Pragnę więc w tym miejscu serdecznie podziękować prof. Karolinie Lanckorońskiej za okazaną pomoc. Wyrazy podziękowania składam również prof. Lechowi Kalinowskiemu, który był inicjatorem podjęcia przez mnie tematu malowideł supraskich, i prof. Annie Różyckiej-Bryzek za wiele cennych uwag i konsultacji przy pisaniu tej pracy.

WSTĘP

STAN BADAŃ

Z niewielu dzieł malarstwa ściennego związanych ze sztuką Kościoła prawosławnego na ziemiach Rzeczypospolitej, najmniej zbadanymi i przez wiele lat jedynie wzmiankowanymi, były malowidła cerkwi Zwiastowania monasteru Matki Bożej w Supraślu[1]. Trudno powiedzieć, co spowodowało zaniedbanie przez historyków sztuki badań nad tym zabytkiem, który do czasu zniszczenia w roku 1944 doczekał się tylko jednego opracowania opisowego, którym był opublikowany jeszcze w roku 1911 artykuł rosyjskiego badacza Piotra Pokryszkina[2]. Malowidła supraskie, tak harmonijnie połączone z bizantynizującą architekturą w późnogotyckiej oprawie, były znakomitym przykładem oddziaływania dwóch różnych tradycji artystycznych na ich pograniczu. Już badacze rosyjscy zwracali uwagę na inne niż z Rusi pochodzenie autorów fresków w Supraślu[3], co dawało podstawę rozszerzenia kręgu inspiracji sztuki związanej z prawosławiem na ziemiach Rzeczypospolitej w okresie, gdy brakło już mecenatu królewskiego, z którym związane były dzieła czasów pierwszych Jagiellonów. Wspomniany brak badań szczegółowych jest tym bardziej dotkliwy, że cerkiew przestała istnieć w roku 1944, zniszczona przez wycofujące się wojska niemieckie. Wielką zasługą polskich konserwatorów było zabezpieczenie i zdjęcie ocalałych fragmentów, ich konserwacja i udostępnienie. Zakończenie prac i otwarcie stałej ekspozycji w Białymstoku w roku 1968[4] stało się okazją do opublikowania katalogu, który obok bogatej archiwalnej dokumentacji fotograficznej oraz zdjęć wszystkich zachowanych fragmentów, zawierał opracowanie Ludmiły Lebiedzińskiej, szerzej niż dotychczas analizującej inspiracje i powiązania twórców malowideł w Supraślu[5]. W dyskusji, jaka się po ukazaniu tej publikacji wywiązała[6], poruszono kilka problemów, stosunkowo dużo miejsca poświęcając domniemanemu autorowi malowideł Nektarijowi Serbinowi, wspomnianemu w *Kronice klasztoru* w związku z wykonaniem ikon[7], nikt jednak nie zajął się szczegółową rekonstrukcją programu ikonograficznego i jego interpretacją, co w dużym stopniu – jak się okaże – jest możliwe na podstawie fotografii wykonanych przez Pokryszkina w roku 1909[8] i jego opisu opublikowanego dwa lata później[9]. Świadectwa te uzupełniają fotografie zachowane w zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie[10] i Fototeki Instytutu

1 Klasztor supraski ma już opracowaną bibliografię: G. Sosna, *Krótka bibliografia klasztoru w Supraślu*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego", 1974, z. 1, s. 51—88. Uzupełnienia powyższej pracy można znaleźć w wydanych również przez ks. G. Sosnę publikacjach: *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: Część alfabetyczna*, Ryboły 1984; *Część chronologiczna*, Ryboły 1985; *Część osobowa*, Ryboły 1986; *Część alfabetyczna. Suplement I*, Ryboły 1991. Ostatnią pracą sumującą historię klasztoru jest: M. Hajduk, *Sanktuarium nad Supraślą*, „Slavia Orientalis" 1989, t. 38, nr 3–4, s. 511–536.

2 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov v Supraśl'skom monastyre* [w:] *Sbornik archeologičeskich statej podnesennyj A.A. Bobrinskomu*, S.-Peterburg 1911, s. 222–237.

3 Według opinii N.W. Sułtanowa malarze pochodzili z Athos lub z krajów południowosłowiańskich (por.: I.I. Jodkovskij, *Cerkvi prisposoblennyja k oborone v Litve i Litovskoj Rusi*, „Drevnosti. Trudy Komissii po sochraneniju drevnich pamjatnikov", 6, 1915, s. 266, cyt. za protokołami komisji restauratorskiej („Izvestija Imperatorskoj Archeologičeskoj Komissii" 1908, nr 26, s. 25–26).

4 Obecnie eksponowanych w zabudowaniach klasztoru supraskiego.

5 L. Lebiedzinska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968*, Kraków 1968.

6 J. Wiśniewski, *Recenzja katalogu L. Lebiedzińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1970, nr 32, s. 93–94; S. Stawicki, *Czy Nektarij autor „ Typika" był autorem malowideł supraskich?*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1972, nr 34, s. 30–35; T. Kmiecińska-Kaczmarek, *Uwagi do artykułu S. Stawickiego*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1973, nr 35, s. 143–145; S. Szymański, *Freski z Supraśla. Próba rekonstruowania genealogii*, „Rocznik Białostocki" 1972, nr 11, s. 161–181.

7 *Kronika Ławry Supraslskiej*, „Archeografičeskij sbornik dokumentov otnosjaščichsja k istorii severo-zapad- noj Rusi" 1870, t. IX, s. 52 (cytowane dalej: *Kronika…*).

8 Wykorzystałem fotografie z negatywów znajdujących się w zbiorach S.-Petersburskiego Oddziału Instytutu Archeologii (dawne Leningradskoe Otdelenie Instituta Archeologii). Numery negatywów: II 28280–28283, II 28290–28291, II 28770, II 28892, II 28898, II 29601–29602, II 29604–29614, II 29616, II 29618, II 29620, II 30049–30051, II 30054, II 31236. Kilka z wymienionych fotografii opublikował Pokryszkin w swoim artykule o Supraślu (P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov...*, il. 9, 13, 21, 22, 23, 24, 25). Materiał ten uzupełniają 2 fotografie wykonane w roku 1864 przez artystę Pietrowa, opublikowane także przez Pokryszkina (tamże, il. 12, 20). Informację o istnieniu petersburskiego zespołu fotografii podała: E.I. Veter, *Pamjatniki živopisi svjazannye s razvitiem ranesansa v Belorusii,* [w:] *Pamjatniki kul ,tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1981*, Leningrad 1981, s. 215, przyp. 13. W tym miejscu serdecznie dziękuję doktorowi M. Milczikowi z S.-Petersburga, który przejrzał zespół negatywów supraskich i przesłał fotografie, oraz prof. Annie Różyckiej-Bryzek za pośrednictwo w tej sprawie.

9 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov...*, s. 232–237.

10 Fotografie z negatywów 9424–9428. Porównanie tych fotografii z opublikowanymi wykazuje, że wykonano je do artykułu Jodkowskiego (I. Jodkovskij. Wszystkie zostały zamieszczone w katalogu wystawy L. Lebiedzińskiej (L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla...*, il. 14, 15, 48, 49, 62).

Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie[11] oraz jedna ilustracja opublikowana przez Juliusza Starzyńskiego i Michała Walickiego[12]. Rekonstrukcja programu stwarzałaby możliwość szerszego udokumentowania pochodzenia i wyboru przedstawień, lecz dopiero S. Petković w krótkim artykule[13], będącym właściwie dyskusją z niektórymi poglądami wyrażonymi przez polskich historyków sztuki, wprowadził takie próby interpretacji, ograniczone jednak do wybranych tylko motywów. Ostatnio wypowiedział się na temat malowideł supraskich Aleksander Rogow[14], zwracając znów po latach uwagę także na problem rekonstrukcji ich programu, proponowane jednak przez autora interpretacje budzą wiele wątpliwości i wymagają jeszcze zmian i uściśleń[15].

DZIEJE KLASZTORU, CERKWI I MALOWIDEŁ

Klasztor supraski położony 17 kilometrów na północny wschód od Białegostoku, ale już na terenie dawnego województwa trockiego, był jednym z najbardziej na zachód wysuniętych ośrodków prawosławnego monastycyzmu i kultury. Mnisi osiedlili się tam w roku 1500[16], przenosząc się z pobliskiego Gródka, gdzie w roku 1498 powstała pierwotna fundacja Aleksandra Chodkiewicza. Klasztor niedługo po założeniu na nowym miejscu zyskał drugiego możnego kolatora, biskupa smoleńskiego Józefa Sołtana, od roku 1507 metropolitę kijowskiego.

Budowa murowanej cerkwi pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie rozpoczęła się w roku 1503 i prace przy niej trwały najprawdopodobniej do lat 1510–1512, chociaż pewne dane źródłowe, także pośrednie, świadczyć mogą o wcześniejszym ukończeniu budowy[17]. Badacze architektury cerkwi zaliczyli katolikon supraski do występującej na pograniczu Litwy i Mazowsza w okresie późnego gotyku grupy świątyń pełniących również funkcje obronne[18]. Z cerkwi o tym charakterze, z których oprócz naszej wyróżniają się Synkowicze i Małomożajków, supraska była najpóźniejsza i najwyraźniej nawiązywała do wzorów bizantyńskich.

Cerkiew supraska była orientowaną, trójnawową halą o trzech przęsłach, z oddzielonym murem emporowym przęsłem zachodnim. Część prezbiterialna miała oś odchyloną ku

11 Cztery fotografie nienumerowane.
12 J. Starzyński, M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, il. 1289, s. 1034.
13 S. Petković, *Nektarije Srbin, slikar XVI v.*, „Zbornik za likovne umetnosti" 1972, t. VIII, s. 211–226 (tłumaczenie polskie: „Rocznik Białostocki" 1991, nr 16, s. 293–323).
14 A.I. Rogov, *Freski Supraslja,* [w:] *Drevnerusskoe iskusstvo, Monumental'naja živopis' XI–XVII vv.*, Moskva 1980, s. 343–358.
15 Interpretacje Rogowa bezkrytycznie powtarza w części dotyczącej Supraśla praca: V.V. Ceraščatava, *Staražytnabelaruski manumental'ny žyvapis: XI–XVIII stst.*, Mińsk 1986, s. 81–93, zawierająca w części opisowej liczne błędy i przeinaczenia. Niewiele nowych danych i poglądów wnosi też ostatnio opublikowana praca: J. Kotyńska, *Bizantyńskie freski w cerkwi Zwiastowania w Supraślu*, „Roczniki Humanistyczne", nr 34, z. 4: Historia sztuki [1986] 1992, s. 31–58.
16 Podstawowe dane historyczne podaję za: *Kronika…*, s. 1–408. Kronika powstała na początku w. XVIII, a jej autorem był najprawdopodobniej mnich klasztoru Mikołaj Radkiewicz. Na jej treść składają się przepisane z oryginałów lub odpisów dokumenty oraz odautorskie komentarze, w dużej mierze oparte zapewne na danych archiwalnych i miejscowej tradycji.
17 Kronika podaje, że cerkiew murowaną zaczęto budować w roku 1503 (*Kronika…*, s. 3) i ukończono w trzy lata według wiadomości w *Pomianniku,* w co wątpi autor komentarza, uzasadniając to brakiem funduszy i warunkami, w jakich znajdowali się mnisi na nowym miejscu, przesuwając datę ukończenia budowy na lata igumena Kaliksta (1510–1512) (tamże, s. 25). Dodać należy, że informacji o trzech latach budowy nie ma w wypisach z *Pomiannika* zamieszczonych w wyżej wspomnianym tomie „Archeografičeskogo sbornika" („Archeograičeskij sbornik dokumentov otnosjaščichsja k istorii severo-zapadnoj Rusi" 1870, t. IX, s. 454–459), ani w wypisach z jego uzupełnionej kopii z roku 1631 (por.: F. Dobrjanskij, *Opisanie rukopisej Vilenskoj publičnoj biblioteki cerkovno-slavjanskich i russkich*, Vil'na 1882, nr 89 (5), gdzie natomiast znajduje się wiadomość o poświęceniu cerkwi 15 X 1504 przez metropolitę Jonasza (tamże, s. 180), którą W. Kochanowski (*Pobazyliański zespół architektoniczny w Supraślu, pow. Białystok*, „Rocznik Białostocki" 1963, nr 4, s. 361) uważa za datę poświęcenia kamienia węgielnego. Ciekawe, że w dwóch dokumentach z r. 1505, pierwszym z 6 VI klasztor nosi wezwanie Zwiastowania (*Potwierdzenie przez Aleksandra Chodkiewicza zakupu* [w:] *Kronika…*, nr 8, s. 26), w drugim z 28 VII św. Jana Ewangelisty, czyli takie, jak pierwsza zbudowana w roku 1501 drewniana cerkiew (*Potwierdzenie króla Aleksandra I na zakup ziemi,* [w:] tamże, nr 10, s. 27), natomiast w nadaniu biskupa Sołtana z roku 1506 mówi się o „cerkwi Zwiastowania, która jest na brzegu rzeki Supraśli" (tamże, nr 5, s. 6–7). Informacje te pośrednio potwierdzają trzy lata budowy, a może ukończenie jej pierwszego, zasadniczego etapu. Jako nieprawdziwą, może będącą rezultatem błędnego przepisania źródła, należy odrzucić informację *Kroniki* o poświęceniu cerkwi 15 X 1516 przez metropolitę Jonasza (tamże, s. 38) i próbę komentarza do tej wiadomości W. Kochanowskiego, *Pobazyliański zespół...,* (s. 362), gdyż w roku tym metropolitą był Józef Sołtan, a Jonasz sprawował swój urząd w latach 1502–1506, na co zresztą zwrócili uwagę wydawcy *Kroniki…*, s. 422).
18 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov...*, s. 222–237; A. Szyszko-Bohusz, *Warowne zabytki architektury kościelnejw Polsce i na Litwie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztukiw Polsce" 1913, nr 9, z. 1–2, szp. 331–376 (Supraśl szp. 363–370); I.Jodkovskij, *Cerkvi prisposoblennyja...*, s. 249–311 (Supraśl, s. 253–269). Ostatnią pracą, dotyczącą także w części architektury cerkwi supraskiej jest: Kochanowski, *Pobazyliański zespół...*, s. 355–395.

północy, prostokątne i zamknięte trójbocznie sanktuarium, kaplicę prothesis od południa i diakonikon od północy. Nad przęsłem środkowym nawy głównej wznosiła się kopuła na wysokim oktogonalnym tamburze, wspartym na żagielkach, dwóch ośmiobocznych filarach od wschodu i murze od zachodu, który to mur oddzielał od wnętrza narteks i chór nad nim. Narteks otwarty był przejściami do każdej z naw, chór dużą półkolistą arkadą. Nad prezbiterium znajdowało się pomieszczenie na skarbiec, pod przęsłem wschodnim nawy środkowej krypta. Sklepienia w prezbiterium, kaplicy prothesis i diakonikonie były kolebkowe, w przęśle wschodnim nawy środkowej gwiaździste ośmioramienne, w nawach bocznych krzyżowo-żebrowe, w narteksie, podzielonym półkolistymi gurtami na trzy części, w środkowej z nich kryształowe, w bocznych gwiaździsto- sieciowe. W narożnikach cerkwi zbudowano okrągłe, górą ośmioboczne baszty, które zaopatrzono w strzelnice i otwory obserwacyjne. Celom obronnym służyły także, podobne jak w basztach, urządzenia na strychach i obiegający cerkiew nadwieszony ganek z osłoniętymi strzelnicami oraz specjalny mechanizm do opuszczania i podnoszenia kraty chroniącej wejście, którego ślady zachowały się na chórze. Okna cerkwi były różnych kształtów, w nawie ostrołukowe obustronnie rozglifione. Szczyty elewacji, z czterech stron jednakowe, miały kształt zbliżony do oślego grzbietu, nie pełniły jednak żadnej funkcji konstrukcyjnej, lecz osłaniały jedynie wysokie strychy, przydając z zewnątrz budowli jakby kształt założenia krzyżowo-kopułowego. Szczyty były ozdobione półkolistymi profilowaniami, niszami i blendami, elewacje fryzami ząbkowymi i wzorami sieciowymi z cegły zendrówki.

Badacze piszący o architekturze cerkwi supraskiej zwrócili uwagę na możliwość przekształceń pierwotnej halowej budowli w trakcie prac nad nią. Świadczyć o tym mogły cechy konstrukcyjne tamburu, który odciążono od wewnątrz niesymetrycznie rozmieszczonymi i nierównymi niszami oraz również od wewnątrz, w narożach, wzmocniono urwanymi pilastrami. O zmianach koncepcji budowy, świadczyłaby też wysokość szczytów, gdyż dach od nich biegnący ku tamburowi zasłonił dekoracyjnie opracowane jego zewnętrzne ściany[19].

Malowidła cerkwi Zwiastowania powstały przed rokiem 1557 i podkreślić należy, że nie jest uzasadnione spotykane w literaturze ścisłe datowanie fresków na ten właśnie rok, który jest tylko datą sporządzenia „Rejestru", gdzie wymieniony jest koszt wykonania pracy[20]. Autor tego dokumentu, archimandryta Sergiusz Kimbar, pełnił swój urząd od roku 1532 i raczej pomiędzy tą datą a rokiem 1557 należy przyjąć wykonanie prac malarskich.

Zachowane do roku 1944 malowidła znajdowały się w kopule, tamburze, na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej, na ścianach naw, gurtach sklepiennych i filarach. Freski w prezbiterium zostały zniszczone wcześniej, najprawdopodobniej po ostatecznym przejęciu klasztoru przez unitów po roku 1630. W okresie po tej dacie dużą część malowideł w nawie zasłonięto ołtarzami i boazeriami, natomiast prezbiterium w roku 1771 ozdobiono dekoracją stiukową, przy wykonaniu której zbito tynki z malowidłami. Trudno natomiast powiedzieć czy istniały jakieś wyobrażenia w kaplicy prothesis i diakonikonie, w narteksie[21] i na chórze. Możemy przypuścić jedynie, że pewne sceny i postacie będące stałym składnikiem bizantyńskich programów malarskich, a których brak w niżej odtworzonym programie w jego stanie przed zniszczeniem, mogły znaleźć swe miejsce we wspomnianych miejscach cerkwi. Należy także pamiętać o wpływie na stan malowideł uszkodzeń i renowacji, wykonanych zwłaszcza w ciągu XIX i na początku naszego wieku. Batjuszkow[22] i Pokryszkin[23] stwierdzają zgodnie, że nigdy nie były zabielane kopuła, łuki sklepienne i sklepienie solei, jednakże wyżej wspomnia-

19 Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov...*, s. 227 i niezależnie: Szyszko-Bohusz, dz. cyt., szp. 365.
20 Dokument ten zatytułowany: *Opis veščam Suprasl'skogo monastyrja sostavlennyj ego archimandrytom Sergiem Kimbarem* został włączony do kroniki klasztoru (*Kronika...*, dz. cyt., s. 49–55). Datę 1557 umieszcza Pokryszkin w podpisach pod ilustracjami w swojej pracy (P. Pokryškin), J. Starzyński i M. Walicki podają datę 1568 (J. Starzyński, M. Walicki, s. 1038), rok 1557 uznaje za datę powstania malowideł L. Lebiedzińska (L. Lebiedzińska)
21 Pokryszkin stwierdza, że w narteksie nie było malowideł (P. Pokryškin, s. 232).
22 P.N. Batjuškov, *Belorussija i Litva*, S-Petersburg 1890, s. 141.
23 23 P. Pokryškin, s. 232.

ny Pokryszkin[24], wizytujący w roku 1909 Supraśl, stwierdza bardzo zły stan zachowania malowideł, które według niego były w wielu miejscach nieudolnie przemalowane albo uległy zniszczeniom i uszkodzeniom mechanicznym.

REKONSTRUKCJA PROGRAMU IKONOGRAFICZNEGO

UWAGI WSTĘPNE

Pobizantyńskie programy freskowe nie posiadają dotąd uogólniającego opracowania, które pozwalałyby stwierdzić, w jakim stopniu były w nich kontynuowane tradycje wypracowane w okresie istnienia cesarstwa oraz w jaki sposób następowało ich wzbogacenie i wprowadzanie zmian. Rozmieszczenie malowideł we wnętrzach kościołów bizantyńskich zostało ustalone w swoich zasadniczych ramach po okresie obrazoburstwa[25]. Proces zmian, zapoczątkowany w wieku XI i trwający do upadku Konstantynopola, wiązał się ze wzrostem oddziaływania liturgii na sztukę, a jego rezultatem były zmiany w programach, w których miejsce znalazło szereg nowych tematów lub przekształconych już istniejących[26]. W przypadku rekonstrukcji programu supraskiego, którego twórcy nie ograniczyli się do powtórzenia ustalonego i uporządkowanego wzoru, trzeba sięgnąć zarówno do zabytków wcześniejszych, jak i współczesnych malowidłom w Supraślu. Pewnym utrudnieniem jest brak dla niektórych regionów i zabytków nowych analitycznych opracowań. Pobizantyńskie malarstwo ścienne dopiero w ostatnich czasach szerzej weszło w zakres zainteresowań historyków sztuki, i jego obraz całościowy uwzględniany jest jeszcze w zbyt małym stopniu, a wiele zabytków czeka wciąż na prace konserwatorskie i nowe publikacje[27].

Artyści wykonujący malowidła w Supraślu mieli do czynienia z przestrzenią zbliżoną w swoim kształcie do bizantyńskich kościołów kopułowo-krzyżowych, chociaż ograniczoną niewielkimi rozmiarami wnętrza i zastosowanymi w nim podziałami. Hierarchiczny, zstępujący porządek bizantyńskich programów był łatwo czytelny w cerkwi supraskiej i nie spotykamy się tu ze zjawiskiem przystosowania go do odmiennie ukształtowanego wnętrza, co miało miejsce na przykład w zachowanych malowidłach bizantyńsko-ruskich z okresu panowania pierwszych Jagiellonów[28].

MALOWIDŁA KOPUŁY, TAMBURU I ŻAGIELKÓW (IL. 1)

UWAGI WSTĘPNE

Rozmieszczenie malowideł w kopule, na ścianach tamburu i żagielkach cerkwi supraskiej – Pantokrator, aniołowie, prorocy, apostołowie, święci, symbole ewangelistów, nie odbiega od wzorów wypracowanych przez sztukę bizantyńską. W malarstwie pobizantyńskim przestrzeń między stale umieszczonym w kopule Pantokratorem i aniołami różnych chórów a ewangelistami w żagielkach, wypełniano w różnorodny sposób, rzadko powtarzając takie same rozwiązania. Zaznaczyć należy także, że jedną z cech charakterystycznych malarstwa późno- i pobizantyńskiego było zwiększenie ilości stref w tej części świątyni, a ich liczba zależała także od wysokości tamburu[29]. Podobne budowli w Supraślu wysokie

24 Tamże, s. 231–232.

25 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; V.N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moskva 1986, t. 1, s. 62–67.

26 Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, s. 164–249 (tłum. pol.: Ch. Walter, *Sztuka i obrządek kościoła bizantyńskiego*, Warszawa 1992, s. 192–282).

27 Ostatnią uogólniającą pracą z obszerną literaturą przedmiotu jest: M.M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe apres la chute de Byzance (1450–1600) et dans pays sous domination etrangeres*, Athènes 1989, gdzie jednak pominięto cerkwie wołoskie i mołdawskie z w. XVI. Podobnego całościowego i szczegółowego opracowania brak dla ruskiego malarstwa ściennego tego okresu.

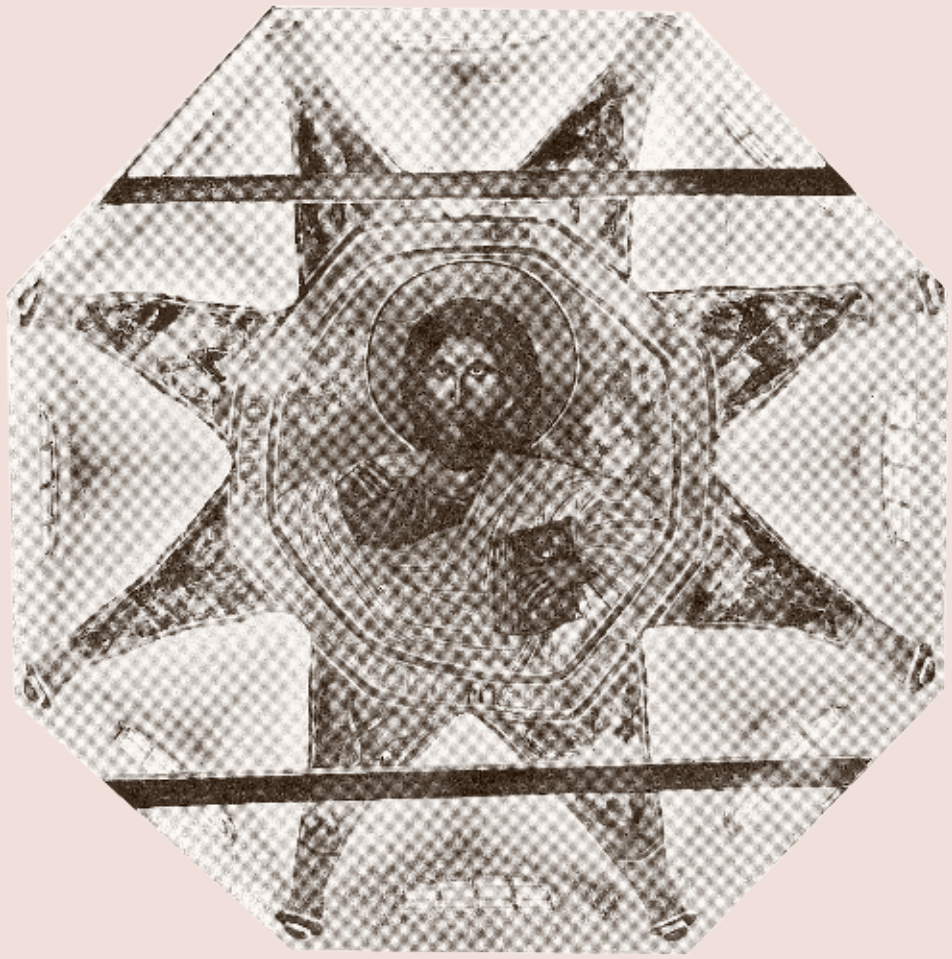
28 Zagadnienie przystosowania bizantyńskich programów do wnętrz gotyckich kościołów i kaplic porusza w swoich pracach A. Różycka-Bryzek: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium" 1965, nr 2, s. 47–82; taż, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu" 1968, nr 3, s. 175–293; taż, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983.

29 S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans églises du monde byzantin et postbyzantin*, „L'Information d'Histoire de l'Art" 1965, 10, No 5, s. 196–199.

tambury w cerkwiach wołoskich z wieku XVI mają najbliższe całościowe rozwiązania[30], a liczba stref poziomych, na które podzielono ściany dochodzi do pięciu, jak np. w Caluiu z roku 1591[31].

MALOWIDŁA KOPUŁY

U podstawy kopuły cerkwi supraskiej umieszczono lunety z oknami, wskutek czego powstała ośmioramienna gwiazda. Jej środkową część wypełniało popiersie Pantokratora (il. 1, 2), ubranego w ciemny chiton i jasny himation, błogosławiącego prawą ręką, lewą podtrzymującego zamkniętą księgę Ewangelii. Tło ośmioboku było niebieskie, ozdobione gwiazdami. Wyobrażenie Chrystusa nawiązywało do wzorów ukształtowanych w sztuce okresu Paleologów[32], kontynuowanych w czasach późnego Bizancjum i pobizantyńskich. A. Rogow[33] stwierdza archaiczność wyobrażenia Pantokratora, który przypomina mu typ charakterystyczny dla malarstwa Rusi przedmongolskiej, a najbliższe analogie widzi w Pantokratorze soboru Sofijskiego w Nowogrodzie z roku około 1109 (przemalowanym w XVI wieku, zniszczonym w czasie ostatniej wojny)[34]. Zestawiając oba przedstawienia, zauważa podobieństwo ułożenia palców prawej ręki, które według niego są jakby ściśnięte w pięść, i różnice w namalowaniu lewej, nawiązującej – jego zdaniem – w Supraślu do wzorów greckich.



Il. 1. Pantokrator i serafiny, malowidła w kopule, Pietrow, 1864

W konkluzji stwierdza, że supraski Pantokrator był wzorowany na nowogrodzkim albo bliskim mu, niezachowanym fresku ruskim. Stwierdzenia te wydają się zbyt daleko idące, gdyż fotografie obu wyobrażeń wykazują przede wszystkim całkiem inny sposób kształtowania twarzy Chrystusa, a metodycznie niewłaściwe jest rozpatrywanie oddzielnie wzorów dla gestów każdej ręki z osobna, jeśli można stwierdzić występowanie ich razem. Takim przykładem mogą być monety bizantyńskie z X wieku[35], na których układ palców obu rąk jest identyczny z supraskim, a że nie mógł to być rezultat wynikający z trudności uzyskania wyrazistego gestu przez rytującego stempel artystę, świadczą inne

30 C.L. Dumitrescu, *Pictura murăla din tara româneasca in veacu la XVI-lea*, Bucureşti 1978, schemat 7, s. 27, schemat 10, s. 30, schemat 21, s. 41.
31 Tamże, schemat 21, s. 41.
32 Por. z Pantokratorem południowej kopuły wewnętrznego narteksu Karije Dżami w Stambule z około roku 1316–1321 (P.A. Underwood, *The Karije Djami*, Princeton 1966, Vol. 2, s. 42–45), z twarzą Chrystusa z Sądu Ostatecznego (tamże, Vol. 3, il. na s. 375), Pantokratorem kopuły Fetije Dżami w Stambule z początku XIV wieku (H. Betling, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at lstanbul*, Washington, Dumbarton Oaks 1978 (= Dumbarton Oaks Studies, 15), tabl. I, 27–28, 30–31). Zagadnienie wyobrażenia Pantokratora w malarstwie okresu Paleologów obszernie omawia O.S. Popova, *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny XIVveka. Ego syfazi s Vizantiej*, Moskva 1980, s. 91–123.
33 A.I. Rogov, *Freski Supraslja...*, s. 348–349. O wyobrażeniu Pantokratora nowogrodzkiego i związanych z nim tekstach literackich obszernie pisze – cytowana także w pracy Rogowa – V.G. Brjusova, *Freska Ysederžitelja Novgorodskoj Sofii i legenda o Spasovom obrazę*, „Trudy Otdela drevnerusskoj literatury" 1966, 22, s. 57–66).
34 I. Grabar, *Istorija russkogo iskusstva*, т. l: *Živopis'*, т. 1: *Dopetrovskaja epocha*, Moskva 1913, il. na s. 130.
35 Por. W. Wroth, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, London 1908, vol. 2, tabl. LIII, 13–14, tabl. LIV, 4–5,10.



II. 2. Pantokrator i serafiny, malowidła w kopule, P.P. Pokriszkin, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9342

monety z widocznym innym ułożeniem palców Pantokratora[36]. Można raczej przypuszczać, że monety powtarzają jakiś niezachowany do dziś wizerunek Chrystusa z cerkwi stołecznej, a to, że taki wizerunek-wzór najprawdopodobniej istniał, można stwierdzić, porównując wyobrażenie supraskie z Pantokratorami z kopuł cerkwi w Humorze z roku 1535[37] lub Moldowicy z roku 1537[38]. Wyobrażenie Pantokratora w Supraślu miało rysunek popiersia i gesty obu rąk bardzo podobne do wyobrażeń mołdawskich, chociaż stylem malarskim znacznie się od nich różniło.

Pantokratora w Supraślu otaczał napis, którego pojedyncze litery są widoczne na fotografii z roku 1864, reprodukowanej przez Pokryszkina[39] i rycinie opublikowanej w książce Batjuszkowa[40]: **пъ...н... ькѳмпэ.** Jeśli odczytanie to jest prawidłowe, napis był słowami z Psalmu (102, 20–22): „Bo wejrzał Pan z wysokiego przybytku swojego, popatrzył z nieba na ziemię, aby usłyszeć jęki pojmanych, aby skazanych na śmierć uwolnić, by imię Pańskie głoszono na Syjonie i Jego chwałę w Jeruzalem, kiedy zgromadzą się razem narody [...]". Wersety te spotyka się umieszczone wokół Chrystusa-Stwórcy w kopułach cerkwi bizantyńskich od 2 połowy wieku XIII i jako przykłady niech posłużą freski w cerkwi Sofijskiej w Trapezuncie z około roku 1260[41], mozaiki w cerkwi św. św. Apostołów w Salonikach z początku wieku XIV[42], freski cerkwi Hodegetrii w Peci z lat 1324–1337[43], nowogrodzkich cerkwi Przemienienia z roku 1378[44] i Św. Teodora Stratelatesa z lat 80-90 wieku XIV[45], cerkwi św. św. Konstantyna i Heleny w Ochrydzie[46] i św. Jerzego w Sofii[47] datowanych na wiek XIV, katolikonu monasteru w Poganowie z roku 1500[48], cerkwi klasztoru w Gomionicy z około połowy wieku XVI[49], cerkwi św. Pantelejmowa w Nerezi, gdzie zostały umieszczone po roku 1555, kiedy odnowiono zawaloną kopułę[50], cerkwi Zwiastowania pod Kablarem z roku 1632[51]. Napis ten umieszczano także wokół Pantokratora na sklepieniach kościołów bezkopułowych, np. w kaplicy szpitalnej wołoskiego monasteru w Bistricy z roku 1520[52], w cerkwi monasteru w Crna Ręka z lat 1570–1580[53], w cerkwiach

36 Tamże, tabl. LVI, 2–8, 12–13.
37 V. Dragut, *Humor*, Bucurest 1973, tabl. barwna nienumerowana.
38 P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord. Des origines à la fin du XVI siècle*, Paris 1930, tabl. XIII, 2.
39 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov...*, rys. 20 (fotografia Pietrowa wykonana w roku 1864).
40 P.N. Batjuškov, *Belorussija i Litva...*, tabl. nienumerowana.
41 D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, s. 112.
42 C. Stephan, *Ein byzantinisches Bildansamble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986 (= Manuscripte zur Kunstwissenschaft, 7), s. 41.
43 V.P. Petković, *Živopis crkve S. Bogorodice u Patrijaršiji Pećkoj*, „Izvestija na Bălgarskija archeologičeski institut", 4, 1926–27, 1927, s. 167.
44 G.I. Vzdornov, *Freski Feofana Greka* v*cerkvi Spasa Preobraženija v Novgorode*, Moskva 1976, s. 28.
45 L.I. Lifšic, *Monumental 'naja živopis ' Novgoroda XIV–XV vekov*, Moskva 1987, s. 508.
46 G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971, s. 108.
47 B. Filov, *Sofijskata cărkva Sv. Georgij*, Sofija 1933 (= Materiali za istorijata na Sofija, Kn. 7), s. 53.
48 A. Grabar, *Poganovskijat monastir*, „Izvestija na Balgarskija areheologičeski institut", 4, 1926–27, 1927, s. 180 (w cerkwi w Poganowie u podstawy tamburu).
49 Z. Kajmaković, *Novootkrivene freske XVI veka u crkvi manastira Gomionice*, „Zbornik za likovne umetnosti", 19, 1983, s. 128.
50 K. Balabanov, *Nerezi – Skopje Sv. Pantelejmon*, Skopje 1982, il. nienumerowana.
51 P. Pokryškin, *Pravoslavnaja cerkovnaja architektura XII–XVIII stol. v nyneš-nem Serbskom Korolestve*, S-Petersburg 1906, tabl. XLII.
52 C.L. Dumitrescu, *Pictura…*, il. 41.
53 R. Stanić, *Zidno slikarstvo crkve manastira Crne Reke*, „Raška baština", 1, 1975, s. 112.

bułgarskich klasztorów z początku wieku XVII – Seslawskiego[54] i Alińskiego[55].

Powyższe przykłady wskazują, że wymienione wersety zaczęto umieszczać wokół Pantokratora w późnym okresie malarstwa bizantyńskiego i za pośrednictwem artystów rozpowszechniły się aż do północnych granic sztuki związanej z prawosławiem, o czym świadczą wspomniane freski nowogrodzkie. Tradycja ta była kontynuowana na Bałkanach, ale nie dotarła na Athos, gdzie w powstałych tam malowidłach stosowano inne teksty, co oprócz zabytków potwierdza także *Hermeneja* Dionizego z Furny, podająca dwa inne napisy stosowne do umieszczenia wokół centralnego wyobrażenia kopuły[56].

W ramionach gwiazdy w kopule namalowano sześcioskrzydłe serafiny[57] (il. 3). Każdego z nich wyobrażono z twarzą pośrodku, parami skrzydeł skrzyżowanych nad głową, u dołu i środkową, wzniesioną ku górze.

MALOWIDŁA TAMBURU

Rząd pierwszy – anioły

W pierwszym rzędzie tamburu wyobrażono kolejnych przedstawicieli sił niebieskich[58]. Na każdej ze ścian przedstawiono przemiennie po dwa cherubiny i dwa anioły (il. 3, 4). Cherubiny wyobrażono z twarzami pośrodku, parami skrzydeł skrzyżowanych u góry i u dołu i trzecią po bokach skierowaną w dół. Każdy z nich stał na obnażonych nogach z rozłożonymi w bok rękami, w których trzymał rypidia z napisem **ꙗгг҃ї** („święty")[59], będące pierwszymi słowami hymnu wysławiającego Boga w wizji Izajasza (Iz IV, 3), a do którego nawiązuje śpiewany w liturgii *Trishagion*[60]. Słowa te, zwykle trzykrotnie powtórzone, umieszczano, podobnie jak w Supraślu, na rypidiach trzymanych przez anioły malowane w bezpośredniej bliskości Pantokratora lub wyobrażenia związanego z Jego inkarnacją, tak jak to ma miejsce np. w soborze Sofijskim w Kijowie z lat 1043–1046[61], w kopule z wyobrażeniem Matki Bożej z Dzieciątkiem w pareklezjonie Karije Dżami z lat 1316–1321[62], w tamburach nowogrodzkich cerkwi Przemienienia w Kowalowie z około roku 1380[63] i Zaśnięcia na Polu Wołotowskim z lat około 1380–1390[64].

Każdy z aniołów został określony napisem **ꙗггл҃ гнъ** (anioł pański), umieszczonym po obu stronach nimbu, co równoznaczne jest z wyobrażeniem przedstawicieli najniższego chóru, podobnie jak to ma miejsce np. we wspomnianej wyżej kopule pareklezjonu Karije Dżami[65], na sklepieniu

54 D. Kamenova, *Seslavskata cărkva. Istorija. Architektura. Živopis*, Sofija 1977, s. 124.

55 E. Floreva, *Alinskite stenopisi*, Sofija 1983, s. 187.

56 Dionizego z Furny cytuję za tłumaczeniem angielskim: *„The Painters Manual" of Dionysius of Fourna. An English transl., with commentary, of cod. gr., 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library*, Leningrad, by P. Hetherington, repr. London 1981 (with revision), s. 84. B. Todić i G. Babić zwracają uwagę na liturgiczny sens słów Psalmu 102,19–20 w kontekście namalowanej poniżej Niebieskiej Liturgii w kopule cerkwi Hodegetrii w Peci z lat 1324–1337 (B. Todić, *Ikonografski program fresaka iž XIVveka u Bogorodičinoj ckrvi i priprati u Peći,* [w:] *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba. Medjunarodni skup povodom 650 godina od smrti. Decembar 1987*, Beograd 1991 (= Srpska akademija nauka i umetnosti, Naučni skupovi, Knj. LVIII; Odeljenje istorijskih nauka, Knj. 17), s. 365–366; G. Babić, *Liturgijske teme na freskama u Bogorodičinoj crkvi u Peći,* [w:] tamże, s. 377–381). W Supraślu, podobnie jak w Peci, aniołom towarzyszyły słowa Trishagionu wypisane na rypidiach, co mogłoby wskazywać na inspirację twórcy programu supraskiego podobnymi rozwiązaniami. O znaczeniu programu pećkiego jako wzoru świadczyć może powtórzenie go, łącznie z napisem wokół Pantokratora, w kopule cerkwi w Gomionicy z 1. poł. XVI wieku (Z. Kajmaković, *Novootkrivene…*, s. 127–132).

57 Porównanie archiwalnych fotografii z roku 1864 i 1909 (il. 1, 2) wykazuje, że serafiny namalowane były także w lunetach, ale nie możemy dzisiaj stwierdzić, czy umieszczono je tam w wyniku przemalowań pomiędzy datami wykonania zdjęć, czy powtórzono pierwotne wyobrażenia, być może zakryte wcześniej tynkiem lub zniszczone.

58 Obszerne omówienie ikonografii aniołów zob.: Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła...*, Warszawa 1983, s. 28–36.

59 Pokryszkin w opisie (P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov...*, s. 232) podaje, że cherubiny miały nimby, a napis „święty" umieszczono obok ich głów, tymczasem na fotografiach przez niego wykonanych nimbów nie ma, natomiast napisy, słabo widoczne, znajdują się na rypidiach.

60 Zob.: *Obrzędy Świętej i Boskiej Liturgii Świętych Ojców Naszych Jana Złotoustego i Bazylego Wielkiego,* [w:] *Jan Chryzostom, Wybór pism. Modlitwy liturgiczne. Pisma o charakterze wychowawczym*, Warszawa 1974 (= Pisma starochrześcijańskich pisarzy, t. XIII), s. 66–67.

61 V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoj*, Moskva 1960, s. 188, tabl. 5, 7.

62 P.A. Underwood, *The Karije…*, t. I, s. 214, t. III, il. na s. 409–410, 412–413, 417.

63 L.I. Lifšic, *Monumental'naja…*, il. na s. 503.

64 Tamże, s. 495, il. 13.

65 P.A. Underwood, *The Karije…*, t. I, s. 214–216, t. III, il. na s. 409–410, 412–413, 417.

kaplicy szpitalnej w Bistricy z roku 1520[66] lub na sklepieniu prezbiterium katolikonu klasztoru Stawronikita na Athos z roku 1546[67]. Na zachowanych fotografiach Pokryszkina są widoczne wyobrażenia czterech aniołów, pozwalające stwierdzić, że namalowano ich w zróżnicowany sposób: od zachodu dwa identycznie ubrane w ozdobne szaty i lorosy, z rypidiami w prawych rękach, podtrzymujące w lewych, owiniętych końcem lorosu, sfery z monogramem Chrystusa, od wschodu natomiast z lewej anioła w krótkiej tunice do kolan i płaszczu, z prawej odzianego w tunikę, szatę i płaszcz, obu z rypidiami w prawych rękach i sferami z monogramem Chrystusa w lewych. Powyższe obserwacje pozwalają stwierdzić, że dwa ze znanych nam supraskich wyobrażeń aniołów namalowano w szatach typowych raczej dla archaniołów[68]. Rozbieżność podpisów i przedstawień może wiązać się z występującym w sztuce bizantyńskiej nie do końca określonym powiązaniem nazw aniołów z ich wizerunkami[69].

Opis powyższy świadczy, że w Supraślu namalowano reprezentantów trzech lub czterech z dziewięciu chórów aniołów. Przykładem podobnych rozwiązań stref tamburów, w których wyobrażono anioły, są cerkwie wołoskie z wieku XVI, np. Stanești-Vilcea z roku 1536, gdzie przedstawiono serafiny, cherubiny i anioły[70], w Koziji (cerkiew szpitalna) z lat 1540–1541[71] i Caluiu z roku 1594[72], gdzie znalazły się serafiny i archanioły.

Rząd drugi – postacie starotestamentowe

W kolejnym rzędzie namalowano 24 postacie Starego Testamentu po 3 na każdej ze ścian, z których zachowane fotografie przekazały nam 15 całych i fragmenty 2 wyobrażeń (il. 3, 4). Postacie Starego Testamentu zajmowały w cerkwi supraskiej tradycyjne miejsce, zgodne z wypracowanym w Bizancjum systemem dekoracji kopuły i tamburu[73]. Liczba ich przedstawień, wahająca się w klasycznych programach od czterech do szesnastu, wzrasta w kopułach cerkwi późno- i pobizantyńskich i na przykład wynosi 22 postacie w cerkwi św. Jerzego w Sofii z końca wieku XIV[74], 20 w dwóch rzędach w Rawanicy z około roku 1380[75], 24 także w dwóch rzędach w Resawie-Manasiji z około roku 1418[76], 24 w cerkwi w Kalograa na Cyprze z końca wieku XV[77]. W programach cerkwi na Górze Athos, w Chilandarze z początku wieku XIV (restaurowanych w roku 1804) przedstawiono w dwóch rzędach 12 sędziów w półpostaciach i 12 proroków[78] i podobnie w katolikonie Wielkiej Ławry z roku 1535[79]. Dionizy z Furny w swoim podręczniku malarskim nie określa liczby proroków w dekoracjach kopuły[80], natomiast opisując oddzielnie grupy starotestamentowych postaci, w części dotyczącej proroków wymienia 30 imion dołączając do nich krótkie charakterystyki[81].

Poczynając od ściany wschodniej tamburu supraskiego, pierwszego z lewej przedstawiono Mojżesza – ПРО МѠН (il. 3). Prorok był wyobrażony frontalnie, jako mężczyzna w średnim wieku z krótką siwiejącą brodą, w prorockiej czapeczce, ubrany w zdobioną suknię, tunikę, płaszcz i buty, trzymający w lewej ręce rozwinięty zwój z napisem: АЗЪК | ГПН | НОУ | НАРЄ | КѠХ |ТЄ („Krzakiem Gorejącym nazwałem Cię", słowami nawiązującymi do Księgi Wyjścia, III, 2–4). Po prawej od Mojżesza parę tworzyli zwróceni ku sobie prorocy Dawid (ПДД) i Salomon (ПСО) (il. 3). Dawida przedstawiono jako dojrzałego mężczyznę, z siwymi włosami i takąż krótką brodą, Salomona jako młodzieńca z opadającymi na kark włosami; obu

66 C.L. Dumitrescu, *Pictura…*, il. 39.
67 M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Final Phase of His Art in the Wall Painting of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos 1986, tabl. 62–64.
68 Por. „anioły pańskie" podobnie ubrane w katolikonie klasztoru Stawronikita na Athos (zob. M. Chatzidakis, *The Cretan…*).
69 Przykładem mogą być freski Teofana Greka w tamburze cerkwi Przemienienia w Nowogrodzie z roku 1378, gdzie pomiędzy czterema podpisanymi imieniem archaniołami umieszczono sześcioskrzydłe istoty podpisane: serafin, cherubin, archanioł, anioł (G.I. Vzdornov, *Freski…*, s. 29, 34).
70 C.L. Dumitrescu, *Pictura…*, schemat 7, s. 27.
71 Tamże, schemat 10, s. 30.
72 Tamże, schemat 21, s. 41.
73 S. Dufrenne, *Les programmes…*, przyp. 29, i nn.
74 B. Filov, *Sofijskata…*, s. 52–54.
75 B. Živković, *Ravanica. Raspored živopisa,* [dodatek do:] *Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Beograd 1981.
76 S. Stanojević, L. Mirković, *Manastir Manasija*, Beograd 1928 (= *Narodni muzej u Beogradu. Srpski spomenici*, 5), s. 54.
77 A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, s. 481.
78 G. Millet, *Monuments de l 'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927, tabl. 64, 1.
79 Tamże, tabl. 115.
80 *„The Painters…"*, s. 26–29.
81 Tamże, s. 28–29.



Il. 3. Aniołowie i prorocy, malowidła w tamburze, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8889



Il. 4. Aniołowie i prorocy, malowidła w tamburze, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8879

z wzniesionymi do góry głowami w jednakowych, płytowych koronach, ubranych w zdobione suknie, płaszcze i buty, trzymających rozwinięte zwoje w lewych rękach. Napis na zwoju Dawida głosił слн | шн | дъщ | нив | нжъ | нпр („Posłuchaj, córko, spójrz i [nakłoń ucha]" – Ps. XLIV, 11), na zwoju Salomona: пох | валі | прав | едн | аго („Pochwal sprawiedliwego", pochodzenia tekstu nie udało się ustalić).

Na ścianie południowo-wschodniej pierwszym z lewej był prorok Eliasz (прo ілїя (il. 3). Wyobrażono go jako siwego starca z włosami opadającymi w długich lokach na ramiona i długą, rozdwojoną, wijącą się brodą, ubranego w chiton i narzucony nań płaszcz z włosia; w prawej ręce trzymał zwój, na którym napis głosił ревн | ove | поре | вно | ...х | поги | все („Żarliwością rozpaliłem się o chwałę Pana", 3 Krl (1 Kronika) XIX, 10)[82]. Poczynając od przedstawionego po prawej Elizeusza, wszystkich następnych proroków, których wyobrażenia znamy z fotografii Pokryszkina, namalowano ubranych w chitony i himationy, boso, w zróżnicowanych pozach, trzymających w jednej ręce zwój a drugą wzniesioną, w geście, tak jak u już opisanych, przyjęcia łaski bożej[83]. Proroka Elizeusza (прo елїсеи) (il. 3) wyobrażono jako starca z wysokim czołem, siwiejącymi włosami na skroniach i takąż krótką brodą. Napis na zwoju trzymanym w prawej ręce głosił: азъѫ | еяк | оаг | нен | езл | об („Ja jak jagnię łagodne", źródła pochodzenia tekstu nie udało się ustalić). Ostatnim na tej ścianie był prorok Jonasz (про іѡна) przedstawiony jako starzec z wysokim czołem, siwymi włosami na skroniach i krótką siwą brodą. Na jego zwoju, trzymanym w lewej ręce, umieszczono napis: въ | зъпі | въпе | чалі | мое | нкъ („W utrapieniu moim wołałem do [Pana]", Jon II, 3).

Pierwszym od lewej na ścianie południowej był Zachariasz (прo заъе) (il. 3). Przedstawiono go jako ciemnowłosego młodzieńca, a napis na zwoju trzymanym w lewej ręce głosił: рави | сезе | лодъ | шис | іѡне („Ciesz się i raduj, Córko Syjonu", Zach. II, 10; numeracja wersu zgodnie z Septuagintą). Pośrodku namalowano Habakuka (прo авкѵ (il. 3, 4), także jako młodzieńca, stojącego na szeroko rozstawionych nogach. Napis na zwoju trzymanym w lewej ręce zawierał następujące słowa: гъ | ѡю | га | при | дет („Bóg przychodzi z Temanu" [tu: od południa], Hab. III, 3). Trzecim z kolei był prorok Amos (прo амо) (il. 4), namalowany jako starzec z siwymi włosami i brodą. Napis, który istniał na jego zwoju jest nieczytelny na fotografii Pokryszkina, widocznych jest tylko kilka oddzielnych liter.

Na ścianie południowo-zachodniej pierwszym z lewej był Aggeusz (прo аггея) (il. 4), wyobrażony jako starzec o długich siwych włosach i rozdwojonej brodzie, z rolką zwoju w opuszczonej lewej ręce. Obok niego przedstawiono Henocha (прo еное) (il. 4), dojrzałego ciemnowłosego mężczyznę z krótką brodą. Podobnie jak Aggeusz, prorok ten trzymał zwiniętą rolkę zwoju. Jako trzeciego namalowano Sofoniasza (прo софонїе) (il. 4) – starca z krótkimi siwymi włosami i długą falistą brodą. Na trzymanym przez niego w prawej ręce zwoju umieszczono napis: тако | гле | гъѣ | рави | сеѕ („Tak mówi Bóg: Raduj się [Córko Syjonu]", Sof. III, 14).

Na ścianie zachodniej pierwszym z lewej był Micheasz (прo міхеы) (il. 4). Prorok wyobrażony był jako dojrzały mężczyzna, z ciemnymi włosami i takąż krótką brodą. Napis na zwoju trzymanym w prawej ręce głosił: тако | гле | гъѣ... | ѡси | ѡнаи | з... („Tak mówi Pan: Z Syjonu wyjdzie [nauka]", Mich. IV, 2). Pośrodku namalowany był Jakub (іякѡ) (il. 4), z siwymi długimi włosami opadającymi na ramiona i długą rozdwojoną brodą. Na trzymanym przez proroka w lewej ręce i rozwiniętym w górę zwoju, napis głosił: яко | по | сно | юск | аза („Kiedy zasnął...", przekształcony fragment Księgi Rodzaju; XXVIII, 12)[84]. Trzecim z kolei na tej ścianie przedstawiony był prorok Nahum (прo н...ѵ) (il. 4). Wyobrażono go

82 Odczytanie napisów na zwojach proroków zostało przejrzane i w kilku przypadkach zweryfikowane przez Tatianę Rożdiestwieńską z Uniwersytetu Petersburskiego. W tym miejscu chciałbym Jej serdecznie podziękować za nadesłaną obszerną analizę językową i paleograficzną całości napisów supraskich, która zostanie szerzej omówiona w części pracy dotyczącej stylu malowideł.

83 Z. Kajmaković, *Novootkrivene...*, s. 128–129.

84 T. Rożdiestwieńska proponuje odczytanie: яко | поя | сно | юоск | аза (słowa nawiązujące do Księgi Wyjścia, XXVIII, 40), uzupełniając drugi werset o literę, „ja", gdyż na fotografii widoczna jest pionowa kreska mogąca być częścią tego znaku. Dla mojego odczytania por. napis na zwoju Jakuba na ikonie z rzędu prorockiego z Kaszyna z około połowy wieku XV (G.V. Popov, A.V. Ryndina, *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI veka*, Moskva 1979 (= *Centry chudožestvennoj kul'tury srednevekovoj Rusi*), s. 303.



Il. 5. Malowidła w tamburze, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8874

jako starca z siwymi włosami i brodą, ze zwojem w prawej ręce i umieszczonym na nim napisem: ϳдνε | μὼε | πсѐ | κατοϳ | κωλε | μεϳκс̀ („Oto Ja, mówi Pan", tekst w języku greckim, Na. II, 14).

Na ścianie północno-zachodniej pierwszym z lewej namalowany był prorok Samuel (с̑а҃моі) (il. 4), z którego postaci na zachowanej fotografii widoczny jest tylko fragment nimbu i korony. Kolejne wyobrażenia znamy tylko z opisu Pokryszkina, który nie podał żadnych danych o istnieniu zwojów i napisów na nich. Po prawej od Samuela przedstawiono proroków Joela (іѡіль) i niezidentyfikowaną postać. Dalej od północy wyobrażeni byli: Daniel (данін), Malachiasz (м҃а҃аі), Ozeasz (wсіє), a na ścianie północno-wschodniej – Aaron (ааронъ), Ezechiel (єзн҃л) i Jeremiasz (єрміє) (il. 3). Fragment postaci ostatniego z wymienionych proroków jest widoczny także na fotografii Pokryszkina. Jeremiasz był namalowany jako starzec z długimi siwymi włosami i brodą, z rozwiniętym zwojem w lewej ręce, jednak napis nie jest czytelny.

Znane nam z fotografii postacie starotestamentowe w Supraślu nie wszystkie miały rozwinięte zwoje z napisami (brak ich u Aggeusza i Henocha), nie wszystkie napisy na zdjęciach są czytelne (Amos, Jeremiasz), także nie dla wszystkich udało się ustalić źródło pochodzenia (Salomon, Elizeusz). Teksty odczytane i o ustalonym pochodzeniu wiążą się w większości z zapowiedziami inkarnacji Boga, fragmentaryczna jednak nasza wiedza o całości przedstawień w tym rzędzie i fakt, że nie wszystkim osobom przypisano teksty, nie pozwala przypuścić, iż wersety te układały się w ideową całość[85].

Podkreślić należy, że w przypadku proroka Nahuma tekst na zwoju napisany był po grecku[86].

Fizjonomie, ubiory i pozy postaci starotestamentowych w Supraślu nie odbiegały od wzorów sztuki bizantyńskiej, zwłaszcza jej późnego okresu, którego wyrazem są freski szkoły morawskiej[87]. W malowidłach z wieku XVI najbliższe podobieństwa ikonograficzne znaleźć możemy porównując supraskich proroków z prorokami cerkwi klasztorów athoskich, np. Wielkiej Ławry z roku 1535[88], Stawronikity z roku 1546[89], Dionisiu z roku 1568[90], Dochiariu z roku 1568[91].

Rząd trzeci – apostołowie i ich uczniowie spośród siedemdziesięciu

Pod starotestamentowym znajdował się w Supraślu rząd apostolski, w którym przedstawiono 17 postaci – 9 z 12 apostołów, świętych: Pawła, Łukasza i Marka oraz 5 spośród ich siedemdziesięciu uczniów (il. 5–10). Wszystkie postacie wyobrażono w zróżnicowanych pozach, ubrane w chitony i himationy, ze zwojami w rękach, każda miała na ramionach omoforion – oznakę godności biskupiej.

Na ścianie wschodniej wyobrażono trzech apostołów (il. 8). Pierwszy z lewej namalowany był Piotr (с̑ты петръ) jako siwowłosy mężczyzna z krótką brodą, pośrodku Paweł (с̑ты па҃вε), łysy, z ciemnymi włosami na skroniach i ciemną krótką brodą a po prawej Jan Ewangelista (сты і҃ѡ҃ | б҃госл | в), przedstawiony jako łysy starzec, z siwymi włosami na skroniach i długą, także siwą rozdwojoną brodą.

Poczynając od następnej ściany apostołowie byli przedstawieni parami. Od południowo-wschodniej strony znaleźli

85 Na temat treści ideowych wyobrażeń proroków w kopułach cerkwi bizantyńskich napisano kilka prac. Najważniejsze z nich: D. Mouriki, *Ai biblikai proeikoniseis tēs Panagias eis ton troullon tēs Periblepton tou Mystra*, „Archaiologikon Deltion", M. 1 – Meletai, 25 (1970), 1971, s. 217–270; L.D. Popović, *Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches Selected from the Period of King Milutin (1282–1321)*, „Cyrillomethodianum", VIII–IX, 1984–85, 1985, s. 283–302; G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987, s. 69–76; L.D. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, „Zograf" 1988, nr 19, s. 25–43; taż, *Figure proroka u kupoli Bogorodice Odigitrije u Peći* [w:] *Arhiepiskop…*, dz. cyt., s. 443–464; T. Papamastorakēs, *Ē sēmasia tōn prophēton ston troulo tēs Panagias tou Arakos kai oi antistoches periptōseis tēs Panagias Myrokephalōn kai tēs Panagias tēs Veljusa*, „Archaiologikon Deltion", M. 1 – Meletai, 40 (1991), 1991, s. 71–89.

86 Identyczny napis na zwoju proroka Nahuma znajduje się w kopule cerkwi Apostołów w Salonikach z lat 1310–1314 (C. Stephan, *Ein byzantinisches…*, dz. cyt., s. 44, il. 23). W tej samej cerkwi taki sam napis widnieje na zwoju tegoż proroka w Drzewie Jessego, fresku w południowej nawie z lat po roku 1315. Autor opracowania tego tematu interpretuje słowa proroctwa jako zapowiedź Sądu Ostatecznego (N. Dionisopulos, *Loza Jesejeva u Svetim apostolima u Solunu*, „Zograf", 21, 1990, s. 64).

87 Rawanica zob. B. Živković, *Ravanica…*, Nowa Pawlica, Kalenić, Manasija zob.: L.D. Popović, *Hithero…*, 1988, il. 2, 31, 32.

88 G. Millet, *Monuments…*, tabl. 115, 2.

89 M. Chatzidakis, *The Cretan…*, tabl. 26, 30.

90 G. Millet, *Monuments…*, tabl. 195, 1–2.

91 Tamże, tabl. 221, 1–2.



Il. 6. Malowidła w tamburze, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8880

się Andrzej (ст҃ы андре́и), siwowłosy starzec, z długą rozdwojoną brodą i Łukasz (ст҃ы лу́ка), ciemnowłosy mężczyzna z taką brodą (il. 9). Na południowej stronie tamburu wyobrażono Jakuba (ст҃ы і҃а҃къ), dojrzałego mężczyznę z ciemnymi włosami i zarostem, a obok niego Szymona (ст҃ы сі҃монь), siwowłosego starca z długą brodą (il. 5).

Od południowego zachodu namalowano Bartłomieja (ст҃ы връ҆о҆ломе | и) jako dojrzałego mężczyznę o ciemnych włosach i krótkiej brodzie, a obok podobnego do tego apostoła, św. Herodiona (ст҃ы иродіѡ́н) (il. 5).

Zachodnią ścianę zajmowały wizerunki Aristarcha (ст҃ы аре́ст | а), starca z długimi siwymi włosami i brodą oraz Olimpiusza (с҃ ѡ҃лі҃ім | ба), podobnego do swojego współtowarzysza (il. 10). Obu wyobrażono do kolan, ze względu na wyżej tu sięgający mur, nad znajdującym się poniżej wejściem na strychy.

Od północnego zachodu parę stanowili Silas (ст҃ы с҃и) i Silwanos (ст҃ы силу́а́н), obaj namalowani jako młodzieńcy (il. 7). Na północnej ścianie wyobrażono Filipa (ст҃ы фи҃л) i Tomasza (ст҃ы ѳ҃ѡ҃ма), obu także jako młodzieńców, różniących się jedynie niewielkimi szczegółami fryzury (il. 7). Ostatni w tym rzędzie przedstawieni byli Marek (ст҃ы ма́рко) jako dojrzały mężczyzna o ciemnych włosach i brodzie oraz Mateusz (ст҃ы ма҃ѳе́и), którego namalowano jako starca z siwymi włosami i długą, siwą, rozdwojoną brodą (il. 11).

Wprowadzenie rzędu apostolskiego do tamburu, jak i następnych z przedstawieniami świętych, było jedną z cech ewolucji programów tej części świątyni epoki pobizantyńskiej[92], trudno natomiast jednoznacznie wskazać skąd pochodzi tradycja zaznaczania godności biskupiej apostołów. Dla wyobrażeń 70 uczniów taka ikonografia jest wczesna i jako biskupów przedstawiono ich już w miniaturach *Menologionu Bazylego II* z końca wieku X[93], a później na przykład na ścianach naw bocznych cerkwi Afendiko z początku wieku XV[94] i Pantanassy z około roku 1430[95] w Mistrze, niektórych z nich w cerkwi klasztoru św. Jana Lampadistisa na Cyprze z około roku 1400[96], mają także omoforiony uczniowie apostolscy na freskach zewnętrznych apsydy cerkwi w Suczewicy z przełomu wieku XVI/XVII[97], jak i większość z nich na rysunkach tzw. *Stroganowskiego Podlinnika* także z wieku XVI/XVII[98]. O pełnieniu przez 12 apostołów roli przywódcy pierwszych gmin chrześcijańskich mówią Dzieje Apostolskie i ich żywoty przekazane przez tradycję, jak i umieszczanie niektórych z nich na początku list biskupów głównych ośrodków chrześcijaństwa[99] mało natomiast jest wyobrażeń, które by tę funkcję zaznaczały. Jako przykłady możemy wskazać medaliony z przypuszczalnymi przedstawieniami ewangelistów na żagielkach kaplicy 1 w Göreme (El Nazar) z końca wieku X w Kapadocji, gdzie mają oni na ramionach omoforiony[100], następnie apostołów z Wniebowstąpienia w tamburze cerkwi św. Cyryla w Kijowie z wieku XII[101], czego jednak nie potwierdziły poczynione na miejscu obserwacje[102], a także – ewangelistów w omoforionach w pendentywach kopuły z żywotem Józefa w atrium bazyliki św. Marka w Wenecji z wieku XIII[103]. Omoforion nosi też św.

92 S. Dufrenne, *Les Programmes…*, s. 197–198.
93 Problem ten omawia: Ch. Walter (Ch. Walter, *Art and Ritual…*, s. 25–26,107, tłumaczenie polskie: s. 37–38, 125).
94 S. Dufrenne, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970 (= Bibliothéque des Cahiers Archéologiques, IV), s. 43–44, schemat X, il. 24, 26.
95 Tamże, s. 43–44, schemat XVII.
96 A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted…*, s. 302, il. 181.
97 I.D. Stefanescu, *L 'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu 'a XIX siècle*, Paris 1928, Album, tabl. LXXXVI, 1, LXXXVII, LXXXV, 2.
98 *Stroganovskij ikonopisnyj podlinnik (końca XVI i načala XVII stoletij)*, Moskva 1869 (przedruk München 1965), i nn.
99 Zagadnienie to, w kontekście sporów Konstantynopola z Rzymem o prymat papieski, porusza F. Dvornik (*The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of Apostle Andrew*, Cambridge, Mass. 1958 (= Dumbarton Oaks Studies, IV)).
100 De Jerphanion przypuszcza, że w żagielkach wyobrażono ewangelistów, chociaż podpisy nie zachowały się (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l´art. Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925 (= Bibliothéque archéologique et historique, t. I, s. 180); Restle przyjmuje podobnie, że przedstawiono ewangelistów (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, Bd. 2, tabl. 4, 13, 18); Jolivet-Lévy okresla wizerunki jako biskupów, nie dyskutując powyższych indentyfikacji (C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l´abside et ses abords*, Paris 1991, s. 83), zaznaczyć jednak należy, że biskupi w pendentywach El Nazar trzymają w rękach księgi, których to atrybutów nie posiadają inni namalowani w tej części święci hierarchowie.
101 A.I. Rogov, *Freski…*, s. 350.
102 W tym miejscu chciałbym serdecznie podziękować prof. Annie Różyckiej-Bryzek za poczynione obserwacje w cerkwi św. Cyryla w Kijowie.
103 O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Dumbarton Oaks 1984, t.

Marek w scenach ze swojego żywota w bazylice weneckiej, pochodzących z pierwszej połowy wieku XII[104], jak i na jednym ze swoich wyobrażeń tamże, a pochodzącym z wieku XII[105], kolejnym jest jego wyobrażenie na ikonie z końca wieku XV w kaplicy klasztoru synajskiego[106]. A. Rogow w zaznaczeniu kapłańskich funkcji apostołów przypuszcza możliwość polemiki z protestantyzmem odrzucającym hierarchię kościelną[107], występowanie jednak wcześniej w sztuce bizantyńskiej przedstawień przynajmniej niektórych z nich jako biskupów, skłania do przypuszczenia, że w Supraślu powtórzono starszą ikonografię, być może prowincjonalnego pochodzenia.

Spośród 12 apostołów supraskich tylko typ fizjonomiczny Szymona (il. 5) odbiegał od przyjętych ogólnie w sztuce bizantyńskiej wzorów. Szymon supraski miał siwe włosy i długą brodę, tymczasem zwykle przedstawiono go jako mężczyznę o ciemnych włosach i brodzie, łysego, często z charakterystycznym kosmykiem na czole, jak np. na fresku południowego ramienia transeptu w Moraczy z roku 1574[108], czyli tak jak charakteryzuje go Dionizy z Furny w *Hermenei* [109]. Podobne natomiast do supraskiego wyobrażenie Szymona, które potwierdza istnienie drugiej tradycji, znajdujemy już na synajskiej mozaice z wieku VI[110], a później na miniaturze tzw. *Ewangelii Simonowskiej* z roku 1270, przypisywanej szkole nowogrodzkiej malarstwa ruskiego[111].

Wyobrażenia dwunastu apostołów uzupełniało pięciu spośród siedemdziesięciu ich uczniów: Herodion, Aristarch, Olimpiusz, Silas i Silwanos. Ikonografia tych świętych, z wyjątkami mało popularnych w sztuce bizantyńskiej, wykazuje, że tradycje wyobrażeniowe każdego z nich różnią się w wielu przypadkach, nawet jeżeli identyfikacja nie budzi wątpliwości.

Spisy siedemdziesięciu wymieniają dwóch uczniów o podobnych imionach – Herodiona i Rhodiona. Pierwszego z nich *Hermeneja* Dionizego z Furny opisuje jako starego[112], drugiego jako młodzieńca[113], w obu przypadkach nie rozszerzając charakterystyk. Supraski Irodion (il. 5) był najprawdopodobniej drugim z nich[114], na co wskazywałaby także obecność na następnej ścianie Olimpiusza[115] (il. 10), który był czczony razem z nim. Aresta (il. 10) rozdzielający wyżej wymienionych świętych był zapewne Aristarchem, biskupem Apamanei, uczniem św. Pawła[116], przedstawionym w menologionie w Deczanach z około roku 1350 jako stary mężczyzna z krótką, siwą i kędzierzawą brodą[117], w katolikonie Watopedionu na Athos z początku wieku XIV (przemalowanym 1739, 1819) jako siwy starzec[118], w *Hermenei* opisanym jako stary

II: *The Thirteenth Century*, Vol. 1: Text, s. 167, tabl. 72 (barwna), 307–311. Demus widzi w tym szczególe ikonograficznym wpływ sztuki zachodniej, a wymienione przez niego przykłady wskazują, że aleksandryjską godność Marka przeniesiono też na pozostałych ewangelistów.

104 Tamże, t. I, 54–83.

105 V.N. Lazarev, *Istorija…*, dz. cyt., t. II, tabl. 395.

106 M. Chatzidakis, *Toichographies sti Moni tis Agias Aikaterinas sto Sina*, „Deltion Christianikis Archeologikis Etairias", P. 4, 6, 1972, il. 83, 84 (cytowane za: tegoż, *Études sur la peinture postbyzantine*, London 1976). W zbiorach Cabinet des Médailles Biblioteki Narodowej w Paryżu znajduje się koptyjska ikona z końca w. V przedstawiająca biskupa podpisanego Marek, przypuszcza się jednak, że imię to dodano później do wizerunku nieznanego koptyjskiego hierarchy (*Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, New York 1977, No 498, s. 553).

107 A.I. Rogov, *Freski…*, s. 350–351. Dowodem tej hipotezy mają być pisma Perfenija Urodliwego (Iwana Groźnego) z połowy wieku XVI, jednak autor nie uwzględnia z przytoczonej rozprawy Lichaczowa uzasadnionych argumentów za powstaniem wspomnianego tekstu po roku 1570 (D.S. Lichačëv, *Kanon i molitva Angelu Groznomu Parfenija Urodlivogo (Ivana Groznogo)* [w:] *Rukopisnoe nasledie Drevnej Rusi. Po materiałom Puškinskogo Doma*, Leningrad 1972, s. 10–27, tu cytowane za: tegoż, Issledovanija po drevnerusskoj literature, Leningrad 1986, s. 361–377), czyli kilkanaście lat po pierwszej wiadomości o malowidłach supraskich.

108 S. Petković, *Morača,* Beograd 1986, rys. na s. 235.

109 *„The Painters…"*, s. 53.

110 G.H. Forsyth, K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Church and Fortress of Justinian, Ann Arbor 1973, tabl. CLVIII A.

111 E.S. Smirnova, *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII- načalo XV veka*, Moskva 1976 (=Centry chudożestvennoj kultury srednevekovoj Rusi), il. na s. 197. Można przypuścić, że w przypadku Szymona uległa zmieszaniu tradycja przedstawień jego i Szymona zwanego Bratem Pańskim, następcy Jakuba na biskupstwie Jerozolimy (zob. wyobrażenie biskupa Szymona w ostatnim rzędzie tamburu supraskiego).

112 *„The Painters…"*, s. 53.

113 Tamże, s. 54.

114 *Rhodion* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirchbaum, W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968-1976 [dalej cytowane: LChI], Bd. 8, szp. 266

115 *Olympas* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 83 – ilustracja w *Menologionie Bazylego II* – Olympas z siwymi włosami i krótką brodą, Rhodion z ciemnymi włosami i brodą. Obaj święci w menologionach freskowych por. P. Mijović, *Menolog. Istorijskoumetnicka istraživanija*, Beograd 1973, Irodion i Olympas według indeksu.

116 *Aristarchus, Schiller des Paulus* [w:] LChI, Bd. 5, szp. 244.

117 V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Beograd 1941, tabl. CXXV.

118 G. Millet, *Monuments…*, tabl. 91, 3.

człowiek z falistymi włosami[119]. Dla kolejnych dwóch spośród siedemdziesięciu, wyobrażonych w Supraślu jako młodzieńcy, Silasa i Silwanosa (il. 7), istnieją także różniące się między sobą tradycje ikonograficzne[120].

Rząd czwarty – święci męczennicy

Czwarty z kolei rząd liczył 15 postaci świętych w ujęciu do kolan (il. 5–13). Tutaj, jak i w większości innych miejsc cerkwi, podpisano ich bez przydomków, co bardzo utrudnia identyfikację.

Na ścianie wschodniej byli wyobrażeni trzej święci: Tymoteusz (ст҃ы тимоѳ҃е), Justyn (ст҃ы ѵстинь) i Marek (ст҃ы марко) (il. 8, 12). Wszyscy trzej stanowili najprawdopodobniej ciąg dalszy wizerunków uczniów apostolskich[121]. Najbardziej pewna jest identyfikacja Tymoteusza, którego w Supraślu wyobrażono jako starszego mężczyznę z łysiną, siwymi włosami na skroniach i krótką siwą brodą. Święty ten, uczeń św. Pawła Apostoła, był popularny w sztuce bizantyńskiej i przedstawienie supraskie było bliskie znanym nam jego wizerunkom[122]. Trudno natomiast powiedzieć jednoznacznie, którym św. Markiem był namalowany jako pierwszy z lewej młodzieniec. *Synaksarion Konstantynopolitański* wśród siedemdziesięciu wymienia dwóch Marków[123], obu przedstawionych w nawach bocznych cerkwi Afendiko w Mistrze jako starców, biskupów miejscowości Appoloniados[124] i Byblos[125], natomiast podobne do supraskiego wyobrażenie znajdujemy wśród medalionów z siedemdziesięcioma w katolikonie Watopedionu na Athos[126]. Namalowanego pośrodku, jako młodzieńca, Justyna nie udało się zidentyfikować z konkretną osobą świętego, a występujący wśród uczniów współimiennik był charakteryzowany inaczej[127].

Poczynając Zod ściany południowo-wschodniej, świętych wyobrażono parami, z pominięciem strony zachodniej, gdzie znajdowało się wejście na strychy. Od południowego wschodu znajdowały się przedstawienia świętych Bazylego (ст҃ы вьсилїе) i Teraponta (ст҃ы терапо | нтъ) (il. 9). Bazylego, namalowanego w Supraślu jako młodzieniec z długimi, opadającymi na kark włosami, możemy identyfikować najprawdopodobniej z męczennikiem z Ancyry, wyobrażonym jako młodzieniec w *Menologionie Bazylego II* w scenie męczeństwa[128] i występującym najczęściej w menologionach freskowych Bałkan[129]. Wizerunek św. Teraponta, również młodzieńca, ale o krótszych włosach, był podobny z kolei do przedstawienia swojego współimiennika w menologionie w Staro Nagoriczane z lat 1316–1318, gdzie jako apostoł, czyli jeden z siedemdziesięciu, figuruje z Rufusem i uczniami[130].

Dwaj święci na ścianie południowej: Eupsychiusz (ст҃ы єпсѵхїє) przedstawiony jako starzec z siwymi włosami i długą brodą, i Izydor (ст҃ы сѡ̑ръ) wyobrażony jako młodzieniec (il. 5) – to najprawdopodobniej męczennicy Eupsychiusz z Cezarei[131] i Izydor z Chios, żołnierz[132]. Na ścianie południo-

119 *„The Painters…"*, s. 53.
120 *Silas von Korinth,* [w:] LChI, (szp. 352, *Silvanus von Thessalonike,* [w:] tamże, szp. 352. *Hermeneja* charakteryzuje Silasa jako młodego człowieka z początkami brody, Silwanusa jako starego z siwą krótką brodą *(„The Painters…"*, (s. 53); por. także wyobrażenia obu świętych w menologionie w Suczewicy, gdzie Silasa namalowano jako starego mężczyznę, z siwą, rozdzieloną na dwa pasma, zakończoną w szpic brodą, Silwanusa z ciemnymi włosami i krótką brodą (I.D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturi feudali româneşti*, Bucureşti 1973, il. nienumerowana (13 w kolejności) po s. 160).
121 Przedstawienie części spośród siedemdziesięciu jako biskupów, a części nie, spotykamy już w *Menologionie Bazylego II* (Ch. Walter, *Arts and Ritual…*, s. 25–26 (tłumaczenie pol.: s. 37–38)), a później np. w katolikonie klasztoru Watopedion na Athos (G. Millet, *Monuments…*, tabl. 91).
122 B. Böhm, *Timotheus von Ephesus* [w:] LChI, Bd. 8, szp. 494–495; P. Mijović, *Menolog…*, dz. cyt., według indeksu. Wyobrażenia z wieku XVI zob. np. kaplica katolikonu Wielkiej Ławry na Athos z około roku 1560, jako biskup w Służbie Świętych Ojców (G. Millet, *Monuments…*, dz. cyt., tabl. 256, 2), miniatura w pskowskim *Apostole* z początku wieku XVI (E. S. Smirnova, *Miniatjury Pskovskogo Apostola načala XVI v.,* [w:] *Drevnij Pskov. Istorija. Iskusstvo. Archeologija. Novye issledovanija*, Moskva 1988, il. 54, 56, s. 160–161.
123 *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano,* ed. H. Delehaye, Bruxelliis 1902, szp. 779–790.
124 S. Dufrenne, *Les Programmes…*, X, nr 94, il. 26 (siwy i brodaty starzec).
125 Tamże, schemat X, nr 83.
126 G. Millet, *Monuments…,* dz. cyt., tabl. 91, 3. Jeden św. Marek o podobnej charakterystyce został także opisany w *Hermenei* (*„The Painters…"*, s. 53).
127 *„The Painters…"*, s. 53 – opisany jako starzec ze szpiczasto zakończoną brodą.
128 K.G. Kaster, *Basilius von Casarea* [w:] LChI, Bd. 5, szp. 337.
129 P. Mijović, *Menolog…*, dz. cyt., według indeksu.
130 Tamże, s. 281, il. 99.
131 K.G. Kaster, *Eupsychius von Casareä,* [w:] LChI, Bd. 6, szp. 189–190; P. Mijović, *Menolog…*, dz. cyt., wg indeksu; zob. także podobne wyobrażenie w Deczanach (V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, tabl. CXLII).
132 S. Kimpel, *Isidor von Chios,* [w:] LChI, Bd. 7, szp. 11; P. Mijović, *Menolog…*, dz. cyt., według indeksu; w Deczanach namalowano go jako siwego i brodatego mężczyznę (V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, CXLII), w *Hermenei* został opisany jako podobny do św. Artemiusza, młody z początkami brody (*„The Painters…"*,



Il. 7. Apostołowie i męczennicy, malowidła na północno-wschodniej ścianie tamburu, 1909, ФО НА *ИИМК* РАН, nr inw. 8882


СТЦ МАРКО СТЦ ЈОСТИН СТЦ



II. 8. Fragmenty postaci apostołów, męczennicy i biskupi, malowidła w części wschodniej tamburu, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8887

II. 9. Fragmenty postaci apostołów, męczennicy i biskupi, malowidła na ścianie północnej i północno-wschodniej tamburu, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8875



II.10. Męczennicy, malowidła na północnej ścianie tamburu, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9337

wo-wschodniej znajdował się po lewej wizerunek Artemona (ⷭ҃ты аρтемѡ҃нъ), mężczyzny w średnim wieku, z ciemnymi włosami i brodą (il. 5), którego można identyfikować z Artemiuszem (Artemonem) z Laodykei, kapłanem i cudotwórcą[133]. Natomiast święty po prawej, Taleleusz (ⷭ҃ты талелэ҃ | и) namalowany w Supraślu jako młodzieniec (il. 6), był zapewne wizerunkiem Taleleusza, męczennika z Egei Cylicyjskiej, lekarza[134].

Dwóch świętych na ścianie północno-zachodniej – Eutropiusz (ⷭ҃ты єѵтропїа) i Kleonik (ⷭ҃ты клеѡникъ), razem z trzecim, przedstawionym po prawej na następnej ścianie, Basiliskusem (ⷭ҃ты васкѵ҃ъ), których w Supraślu namalowano jako młodzieńców (il. 7) – to męczennicy-żołnierze z Pontu o tychże imionach[135]. Taka identyfikacja wydaje się najbardziej prawdopodobna, co ułatwiają charakterystyczne imiona i umieszczenie postaci obok siebie, chociaż przedzielonych innym przedstawieniem[136] i wyobrażanych zwykle nieco inaczej[137]. Święty Eulogiusz (ⷭ҃ты ѥѵлогїа), wyobrażony jako młodzieniec, a stojący obok Basiliskusa, sprawia duże problemy identyfikacyjne, których nie udało się rozwiązać. W sztuce bizantyńskiej znany jest i często wyobrażany Eulogiusz, patriarcha Aleksandrii[138], zwłaszcza w scenie jego wizji, natomiast inni święci o tym imieniu występują jedynie w kalendarzach – Eulogiusz z Palestyny[139] i Eulogiusz z towarzyszami, zamęczony w Konstantynopolu za Walensa[140].

Ścianę północno-wschodnią w tym rzędzie tamburu zajmowały wyobrażenia Kondrata (ⷭ҃ты конъдратъ) i Agatonika (ⷭ҃ты агато | нїкъ) (il. 11). Pierwszy z tej pary, którego wizerunek supraski ukazywał jako starca z siwymi włosami i długą szpiczastą brodą, był zapewne jednym z dwóch świętych o tym imieniu – uczniem apostolskim, biskupem Aten

s. 58, 79).

133 *Artemon von Laodicea,* [w:] LChI, Bd. 5, szp. 255; podobne wyobrażenie w Deczanach (V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, tabl. CLII) i w menologionie w Koziji z około roku 1390 (P. Mijović, *Menolog…*, s. 357 i przerys).

134 K.G. Kaster, *Thal/l/eläus von Ägea in Kilikien,* [w:] LChI, Bd. 8, szp. 428. Święty był wyobrażony jako młodzieniec z początkami brody, por. np. w Söviş w cerkwi Czterdziestu Męczenników z r. 1216/17 (M. Restle, *De byzantinische…*, Bd. 3, il. 424), podobnie został opisany w *Hermenei* (*„The Painters…"*, s. 79.)

135 K. G. Kaster, *Eutropius, Kleonikus und Basiliskus,* [w:] LChI, Bd. 6, szp. 204-205.

136 Z podobnym zjawiskiem umieszczania świętych czczonych razem blisko siebie, ale rozdzielonych innymi wyobrażeniami, spotykamy się np. w katolikonie klasztoru Watopedion na Athos, gdzie na jednym łuku medalion z Probusem oddziela pięć innych wizerunków od umieszczonych obok siebie Tarachusa i Andronika (G. Millet, *Monuments…*, dz. cyt., tabl. 83, 1).

137 Zwykle malowano świętych jako dwóch brodatych mężczyzn i młodzieńca, np. w menologionie w Deczanach (V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, tabl. LXXXIX), w Peci (P. Mijović, *Menolog…*, dz. cyt., s. 369 i przerys), podobnie też zostali opisani w *Hermenei* (*„The Painters…"*, dz. cyt., s. 77).

138 J. Boberg, *Eulogius von Aleksandrien,* [w:] LChI, Bd. 6, szp. 181; P. Mijović, *Menolog…*, według indeksu.

139 *Synaxarium…*, szp. 511, 505.

140 Tamże, szp. 632, 638.

lub męczennikiem z Magnezji (Koryntu), malowanym czasem także w szatach biskupich. Wizerunki obu tych świętych są podobne do siebie i były mylone przez artystów[141]. Drugiego świętego, Agatonika przedstawionego jako młodzieniec z długimi opadającymi na szyję włosami, można bez wątpienia identyfikować z męczennikiem z Tracji[142], najpopularniejszym chyba obok Tymoteusza spośród tu umieszczonych. Najstarsze jego podobizny pochodzą z wieku X i prawie zawsze ukazują go podobnie jak w Supraślu.

Rząd piąty – święci biskupi

W najniższym rzędzie tamburu namalowano szesnaście medalionów z wyobrażeniami biskupów w popiersiach. Ponieważ większość wizerunków możemy identyfikować jako przedstawienia świętych hierarchów, to można twierdzić, że rząd ten zawierał właśnie ich wyobrażenia, mimo że zachowane fotografie nie zawsze pozwalają na taką pewność. Niespotykane wcześniej w programach tamburów obrazy biskupów, podobnie jak w Supraślu, zostały umieszczone w czterech cerkwiach wołoskich z wieku XVI – szpitalnej w Koziji oraz w Snagowie, Bukowacu i Caluiu[143].

W Supraślu medaliony umieszczono po dwa na każdej ścianie tamburu (il. 5–7, 12–15). Każdego z biskupów, o ile pozwalają to stwierdzić fotografie Pokryszkina, wyobrażono ubranego w felonion i omoforion.

Poczynając od strony wschodniej (il. 12), jako pierwszy figuruje św. Kornutus (ст҃ы кѳрн҃ѵ) – siwowłosy starzec z długą, rozdwojoną brodą[144]. Było to przedstawienie biskupa i męczennika z Ikonium, którego najstarsze wizerunki znajdują się w *Menologionie Bazylego II*[145] i kościołach kapadockich[146], a później jego podobizny malowano w ilustracjach książkowych i freskowych menologionów, współcześnie Supraślowi – w menologionie w egzonarteksie cerkwi patriarchatu w Peci z roku 1565[147]. Następny medalion przedstawiał św. Akakiusza (ст҃ы акакїе), wyobrażonego jako siwowłosy starzec, z długą szpiczastą brodą. Zachowana fotografia jest nieostra i nie pozwala na pewność czy święty miał na ramionach omoforion. W Supraślu namalowano jeszcze jednego Akakiusza, którego możemy identyfikować ze świętym mnichem z Synaju, a trzeci z najbardziej czczonych w Bizancjum Akakiuszy był żołnierzem i wyobrażano go jako młodzieńca, tak więc medalion z tamburu był najprawdopodobniej wizerunkiem biskupa z Mityleny, uczestnika Soboru Efeskiego[148]. Jego postać figuruje na przykład w diakonikonie cerkwi w Arilje z roku 1296[149] i cypryjskiej cerkwi Panagii Amasgou w Monagri z roku 1564[150].

Na południowo-wschodniej ścianie (il. 12) w pierwszym medalionie namalowano św. Marcina (ст҃ы мартѝ҃) jako siwego starca z długą szpiczastą brodą. Kościół bizantyński czci dwóch biskupów o tym imieniu – papieża rzymskiego i hierarchę z Tours, z których w Supraślu przedstawiono pierwszego z nich, bardziej popularnego, zwłaszcza w malarstwie średniowiecznej Serbii[151]. Kolejny medalion był podpisany imieniem Hilarion (ст҃ы илл) i przedstawiał starca o siwych włosach i długiej szpiczastej brodzie (il. 5). Kalendarze bizantyńskie nie wymieniają hierarchy o tym imieniu, znany jest natomiast i uznawany za świętego przez południowych Słowian biskup Mogleny z wieku XII[152]. Jego najstarszym zachowanym

141 141 Zob. niżej przyp. 159.
142 K. G. Kaster, *Agatonik,* [w:] LChI, Bd. 5, szp. 51; P. Mijović, *Menolog…,* dz. cyt., il. 164 (menologion w Treskawacu), 258 (menologion w Koziji); por. także wyobrażenie w Deczanach (V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…,* dz. cyt., tabl. LXXIX, CXCII).
143 C.L. Dumitrescu, *Pictura…,* il. 10, 14, 17–18, 21.
144 G. Kaster, *Kornutus von Ikonion,* [w:] LChI, Bd. 7, szp. 342.
145 M. Restle, *Die byzantinische…,* według indeksu.
146 Wyliczenie tych wyobrażeń zob. P. Mijović, *Menolog…,* według indeksu.
147 Tamże, s. 362.
148 Wyobrażenia w ilustrowanych menologionach wymienia P. Mijović (tamże, s. 336).
149 N.L. Okunev, *Aril'e, pamjatnik serbskogo iskusstva XIII veka,* „Seminarium Kondakovianum", 8, 1936, s. 254.
150 A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted…,* s. 244.
151 Wyobrażony jako biskup w Staro Nagoriczino, Deczanach, Mateiciu, Manasiji (V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, *I*, Beograd 1930, s. 28, 43, 44, 50, 64), w menologionach w Treskawacu, Deczanach, Peci (P. Mijović, *Menolog…,* s. 313, 336, 363). Inaczej wyobrażono św. Marcina na mozaikach w Monreale i Torcello – z krótkimi siwymi włosami i brodą (V.N. Lazarev, *Istorija…,* т. 2, tabl. 383, 389).
152 Taką identyfikację zaproponował już wcześniej S. Petković (S. Petković, *Nektarije…,* s. 217). W tej samej pracy autor wysunął przypuszczenie, że dalej przedstawieni Klemens, Sawa i Symeon to święci słowiańscy Klemens Ochrydzki, Sawa I, arcybiskup serbski i Symeon Serbski (Nemanja). Obie pierwsze identyfikacje będą rozważone niżej, musimy natomiast odrzucić trzecią, gdyż Symeon



Il. 11. Święci biskupi Antymiusz i Aristion, malowidła na ścianie północno-wschodniej tamburu, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9338

wyobrażeniem jest najprawdopodobniej fresk na sklepieniu kaplicy prothesis w Deczanach, przedstawiający biskupa podpisanego tym imieniem[153], kolejnym – wizerunek w diakonikonie cerkwi Matki Bożej w Studenicy z roku 1568, gdzie do imienia dodano przydomek „Moglenski"[154]. Supraski wizerunek był bliski obu wymienionym.

Od strony południowej pierwszego z lewej namalowano św. Klemensa (сты клименьтъ) (il. 5). Zachowana fotografia, mimo wykonania z dużej odległości, pozwala stwierdzić, że przedstawiono go z krótkimi ciemnymi włosami i krótką brodą. Kościół bizantyński czci dwóch biskupów o tym imieniu: Klemensa Rzymskiego, papieża i Klemensa z Ancyry, do których u Słowian dochodzi Klemens z Ochrydy, uczeń św. Metodego. Wyobrażenie supraskie raczej nie było wizerunkiem ostatniego z nich, przedstawianego zwykle jako łysy starzec z kosmykiem siwych włosów nad czołem i długą, zakończoną w szpic brodą[155]. Nie ma jednak, niestety, pewności, którego z dwóch pozostałych Klemensów namalowano, gdyż tradycje obu wyobrażeń są także różne od supraskiego, a dodatkowo uległy pomieszaniu, nawet gdy święty dokładnie określa podpis. Zjawisko to, chociaż w mniejszym stopniu, obserwujemy także w przypadku pary Klemens Rzymski – Klemens Ochrydzki[156]. Trudno także jednoznacz-

nie był biskupem i nie wyobrażano go jako hierarchę.

153 V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, tabl. CCII, 3.

154 V. Petković, *Manastir Studenica*, Beograd 1924, s. 54, il. 61.

155 Np. w św. Sofii w Ochrydzie zpołowy wieku XI (K. Balabanov, *Freske i ikone u Makedoniji (IV–XVvek)*, Beograd – Zagreb – Mostar 1983, il. 12), w cerkwi Matki Bożej Peribleptos w Ochrydzie z roku 1294/95 (tamże, il. 40).

156 Np. z siwą brodą średniej długości przedstawiono: Klemensa Rzymskiego w menologionie na styczeń, miniaturze w Parisinus graecus 580, f. 2v (V.N. Lazarev, *Istorija…*, т. II, tabl. 205), Klemensa z Ancyry w cerkwi Św. Jerzego w Oropos z początku wieku XIII (K.M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Frescoes Painting in Greece*, Pretoria 1982, il. 440); z ciemną długą brodą: Klemensa Rzymskiego na mozaice w Fetije Dżami w Stambule z początku wieku XIV (H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics…*, dz. cyt., il. 69, ze znakiem zapytania), Klemensa z Ancyry w cerkwi w Manastyrze z roku 1271 (D. Koco, P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje 1958, il. 43), w scenie męczeństwa w Deczanach (V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, tabl. CXVI, CXVIII); z krótką siwą brodą: Klemensa Rzymskiego na mozaice w Sofii Kijowskiej (G.N. Logvin, *Sofija Kievskaja*, Kiev 1971, il. 71); Klemensa z Ancyry na ikonie północno-ruskiej z 1. połowy wieku XVI w Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu (Święci na styczeń) (*1000-letie russkoj chudožestvennoj kul'tury*, Moskva 1988, Schloss Gottorf 1988, il. 129). Na temat ikonografii Klemensów i pomieszania ich tradycji wyobrażeniowych zob.: C. Grozdanov, *Odnosot medžu portretite na Kliment Ohridski i Kliment Rimski vo živopisot od prvata poloviria na XIV vek*, [w:] *Simpozium*



nie zidentyfikować następnego biskupa, który podpisany był imieniem Sawa (ст҃ы сава) i ukazywał ciemnowłosego mężczyznę z długą, zakończoną w szpic brodą (il. 5). Jedyni święci hierarchowie o tym imieniu czczeni byli w kościele serbskim, skąd ich kult rozprzestrzenił się na kraje słowiańskie, a byli trzema arcybiskupami tego kościoła. Najprawdopodobniej supraski Sawa był wizerunkiem Sawy I, pierwszego arcybiskupa serbskiego[157], co argumentować można największą popularnością tego świętego i jego kultu także poza Serbią.

Pierwszy z lewej medalion na ścianie południowo-zachodniej przedstawiał św. Symeona (ст҃ы сїмеѡ҃), siwowłosego starca, z rozszerzającą się u dołu brodą (il. 5). Hierarchę tego możemy identyfikować z Symeonem Jerozolimskim, krewnym Chrystusa, następcą św. Jakuba na biskupstwie Jerozolimy[158]. Biskup obok podpisany był imieniem Kondrat (ст҃ы кѡ҃дра҃т) i wyobrażony jako łysy starzec, z siwymi włosami na skroniach i długą szpiczastą brodą (il. 5). Omawiając wyżej postać Kondrata namalowaną wśród męczenników, wspomnieliśmy o pomieszaniu ikonografii dwóch czczonych w Kościele bizantyńskim świętych o tym imieniu[159]. Supraskie wyobrażenie w dolnym

1100-godišnina od smertta na Kiril Solunski, 23–25 maj 1969, Skopje-Štip, Skopje 1970, t. I, s. 99–107; G.I. Vzdornov, *Freski…*, s. 107–108.

157 Pełny przegląd wyobrażeń św. Sawy: D. Milošević, *Ikonografija svetoga Save u srednjem veku* [w:] *Medjunarodni naučni skup Sava Nemanjić – Sveti Sava. Istorija i predanje. Decembar 1976,* Beograd 1979, s. 279–318. W tej samej publikacji zob. również artykuły G. Suboticia o ikonografii św. Sawy w sztuce czasów panowania tureckiego i S. Petkovicia o ikonografii św. Sawy w sztuce poza Serbią. Porównując zamieszczone w artykule D. Miloszewić najstarsze przedstawienia świętego z lat 20–60 wieku XIII, stwierdzić możemy istnienie już niedługo po jego śmierci różniących się tradycji wyobrażeniowych, np. z ciemnosiwymi włosami opadającymi na uszy, z tonsurą i długą, z dwoma zaokrąglonymi końcami, brodą – w Mileszewie, bez tonsury, z zaokrągloną, ale nierozdwajającą się brodą – w kaplicy Radosława w Studenicy, z siwymi włosami, bez tonsury, z rozdwojoną, kończącą się strzępiasto brodą – w Peci, także bez tonsury, ale z brodą jednolitą, zakończoną strzępiasto – w kaplicy prothesis tegoż kościoła w Peci, siwego z tonsurą i brodą układającą się w dwa pasma, ale zbiegającą się u dołu w szpic – w Sopoćanach, nigdzie jednak, także w późniejszym okresie, nie udało się znaleźć wyobrażenia podobnego do supraskiego.

158 W menologionach freskowych występują dwa rodzaje wyobrażeń Symeona (wspomina się go dwa razy w roku) – jako siwego starca, podobne do supraskiego, i ciemnowłosego, brodatego mężczyzny (P. Mijović, *Menolog…,* dz. cyt.), s. 261, 277, 287, 318, 346, il. 23, 79, 215, 227); na medalionie w apsydzie Manasiji-Resawy przedstawiono Symeona z rozdwojoną, o zaokrąglonych końcach brodą (B. Živković, *Manasija. Crteži fresaka,* Beograd 1983 (= Spomenici srpskog slikarstva srednjeg veka, 2), schemat IV, nr 6, 2).

159 *Kodratus* [w:] LChI (przyp. 114), Bd. 7, szp. 328; G. Gerov, *Stenopisijat kalendar ot cărkvata „Petar i Pavel"* v *Tărnovo,* „Izkustvo", 35, nr 3, 1985, s. 34.

Il. 12. Święci biskupi Babylas i Cyryl, malowidła na ścianie północnej tamburu, 1909 , ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 9339



Il. 13. Malowidła w kopule, na żagielkach, gurtach sklepiennych i sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7551

rzędzie tamburu było najprawdopodobniej wizerunkiem hierarchy z Magnezji, jak świadczy porównanie na przykład z przedstawieniem w menologionie w Deczanach[160].

Trudno także jednoznacznie identyfikować dwa wyobrażenia, które znajdowały się na ścianie zachodniej. Pierwsze z nich, podpisane imieniem Jan (ϹͭТЫ ІѠ̂Н), było przedstawieniem starca o siwych włosach i długiej szpiczastej brodzie (il. 6). Spośród hierarchów o tym imieniu czczonych przez Kościół bizantyński najpopularniejszymi byli: Jan Jałmużnik, patriarcha Aleksandrii i Jan Postnik, patriarcha Konstantynopola, przedstawiani podobnie; do ich to wizerunków było najbardziej zbliżone supraskie[161]. Święty w drugim medalionie podpisanym imieniem Paweł (ϹͭТЫ ПАВ̂Є) był wyobrażeniem siwowłosego starca z długą rozdwojoną brodą (il. 6). W tym przypadku także tylko hipotetycznie możemy określić go jako Pawła Wyznawcę, patriarchę Konstantynopola albo Pawła, biskupa Prussy. Obaj ci święci przedstawiani byli podobnie do siebie i częściej od innych hierarchów tego imienia[162].

Pierwszy z lewej medalion na ścianie północno-zachodniej zawierał wizerunek św. Antymiusza (ϹͭТЫ АНѲНІ̑), siwowłosego starca z układającą się w pasma brodą (il. 14). Wyobrażenie to z dużym prawdopodobieństwem możemy identyfikować z Antymiuszem z Nikomedii, chociaż porównanie znanych jego przedstawień dowodzi istnienia kilku tradycji ikonograficznych[163], z których supraskie najbliższe było wizerunkowi w kaplicy prothesis Metropolii w Mistrze z około roku 1312[164].

Namalowany obok Antymiusza Aristion (ϹͭТЫ АРИСТІѠ̑) – siwowłosy starzec z długą szpiczastą brodą (il. 14) – to zapewne biskup Antiochii Cylicyjskiej. Za taką identyfikacją przemawia jego podobieństwo do wizerunku w menologionie egzonarteksu cerkwi patriarchatu w Peci[165]. Drugi ze znanych biskupów o tym imieniu, z Salaminy na Cyprze, zali-

160 P. Mijović, *Menolog…*, il. 214.

161 Por. wyobrażenie Jana Postnika w *Menologionie Bazylego II* (LChI), Bd. 7, szp. 130), w gruzińskim Synaksarionie A-648 w Instytucie rękopisów gruzińskiej Akademii nauk z początku wieku XI (G. Alibegašvili, *Chudožestvennyj princip illjustrovanija gruzinskoj rukopisnoj knigi XI – načala XIII vekov,* Tbilisi 1973, il. 4a), ale i istnienie innej tradycji – przedstawiania go bez brody, z zaznaczonymi zapadniętymi policzkami, np. w Rawanicy z około roku 1380 (M. Ljubinković, *Ravanica*, Beograd 1980, il. 45). Jana Jałmużnika wyobrażano zwykle z długą, szpiczastą brodą, wyraźnie rozdzieloną na dwa pasma, np. w Służbie Świętych Ojców w Protatonie na Athos z początku wieku XIV (G. Millet, *Monuments…*, dz. cyt., tabl. 43, 2), w katolikonie Wielkiej Ławry (tamże, tabl. 118, 2), w Kaleniciu z około roku 1413 (E.S. Smirnova, V.K. Laurina, E.A. Gordienko, *Živopis' Velikogo Novgoroda – XV vek*, Moskva 1982 (= Chudožestvennye centry kul'tury srednevekovoj Rusi), il. na s. 286), na ikonie Emmanuela Lampadosa z wieku XVI/XVII w zbiorach parafii prawosławnej w Dubrowniku (V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, tabl. LXXXI); zob. także wyobrażenia obu Janów w pareklezjonie cerkwi Panagii Mawriotissy w Kastorii z roku 1552 (N.K. Moutsopoulos, *Kastoria, Panagia he Mauriotissa*, Athenai 1967, tabl. 28), podobnych do siebie (Jan Jałmużnik ma nieco wyższe czoło).

162 Por. wyobrażenia obu Pawłów w menologionach freskowych Serbii i Macedonii (P. Mijović, *Menolog…*, s. 325, il. 194, s. 365, il. 265 – Paweł Wyznawca, s. 295 i przerys na s. 310 – Paweł z Prussy), a także bliskie supraskiemu przedstawienie Pawła Wyznawcy w menologionie cerkwi klasztoru Barlaama w Meteorach z wieku XVI (H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975 (= Miscellanea Byzantina Monacensia, 18), il. 37.

163 163 Wyobrażenia wymienione w: LChI, Bd. 5, szp. 199–200; P. Mijović, *Menolog…*, według indeksu.

164 V.N. Lazarev, *Istorija...*, т. II, tabl. 561.

165 P. Mijović, *Menolog…*, s. 361 i przerys.

czany do siedemdziesięciu uczniów apostolskich, był lokalnym świętym nieznanym poza wyspą[166].

Popiersie w pierwszym medalionie na ścianie północnej podpisano imieniem Babylas (**сты вавй**), a przedstawiało siwowłosego starca z długą, układającą się w pasma, szpiczastą brodą (il. 15). Wizerunek ten można identyfikować z hierarchą antiochijskim, często przedstawianym w sztuce bizantyńskiej, przy zróżnicowanej tradycji ikonograficznej[167]. Obok Babylasa namalowany był św. Cyryl (**сты кѵ̀лъ**), siwowłosy starzec, z brodą układającą się falistymi pasmami w szpic (il. 15). Możemy stwierdzić, że nie było to na pewno wyobrażenie biskupa Aleksandrii. Supraski wizerunek Cyryla odbiegał od powszechnego w sztuce bizantyńskiej wyobrażenia hierarchy z Aleksandrii, ciemnowłosego starca z długą, opadającą na piersi, zakończoną w szpic brodą, czasem z pasemkami siwych włosów oraz w charakterystycznym zwykle nakryciu głowy. Z dwóch innych świętych biskupów o tym imieniu – Cyryla Jerozolimskiego i Cyryla z Gortyny na Krecie, supraska podobizna była zbliżona do przedstawienia gortyńskiego hierarchy w menologionie freskowym w Staro Nagoriczane[168], chociaż jego wyobrażenie w tym samym kalendarzu pod drugą datą jest inne[169]. Prawdopodobne też może być przedstawienie św. Cyryla, apostoła Słowian, bliskie jego wizerunkowi we freskach z połowy wieku XI w soborze św. Sofii w Ochrydzie[170], chociaż dopiero w wieku XVI wyobrażano go jako biskupa, którym nie był, oraz zupełnie inaczej, upodabniając świętego do Cyryla z Aleksandrii, tak jak na przykład w Służbie Świętych Ojców w Moraczy z roku 1578[171].

Na ścianie północno-wschodniej medalion po lewej zawierał popiersie podpisane imieniem Stefan (**сты стєфа**), ukazujące siwiejącego biskupa z długą falistą brodą (il. 13). Było to najprawdopodobniej przedstawienie Stefana z Rzymu, papieża, czczonego także w Bizancjum[172] Ostatni z opisywanych medalionów wyobrażał św. Piotra (**сты пе҃тръ**), ciemnowłosego hierarchę z długą brodą, której koniec był zawinięty (il. 13). W tym przypadku trudno ustalić, którego z czczonych w Kościele prawosławnym biskupów namalowano. Na pewno nie był to najbardziej znany z nich – Piotr z Aleksandrii, którego wyobrażenia samodzielne lub w scenie wizji ukazują całkiem inne oblicze[173], brak natomiast znanych przedstawień innych świętych biskupów Piotrów, które można by identyfikować z supraskim.

MALOWIDŁA NA ŻAGIELKACH

Na żagielkach wspierających oktogon tamburu zostały namalowane reprezentujące ewangelistów apokaliptyczne istoty[174]. Wszystkie cztery przedstawiono wychylające się z segmentu nieba, z księgami trzymanymi w rękach (il. 5–7,

166 K.G. Kaster, *Aristion,* [w:] LChI, Bd. 5, szp. 245.
167 V. Mayr, *Babylas,* [w:] tamże, Bd. 5, szp. 301–302; P. Mijović, *Menolog…*, s. 316 i przerys, [ilustracja w:] V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, tabl. CIV.
168 P. Mijović, *Menolog…*, s. 280, il. 90.
169 Tamże, s. 283 i przerys.
170 K. Balabanov, *Freske…*, il. 17.
171 S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965 (= Studije za istoriju srpske umetnosti, 1), il. 49. W menologionie w Woronec pod datą 21 III przedstawiono podobnego do supraskiego Cyryla, który jest najprawdopodobniej wyobrażeniem św. Cyryla z Katanii (P.Comarnescu, *Voroneț. Fresken aus dem 15. und 16. Jahrhundert*, Bucarest 1959 (= Rumänische Kunstschätze), il. 24), który występuje także w menologionach ikonowych, np. na ruskiej ikonie z połowy wieku XVII w Muzeum Ikon w Recklinghausen (H. Skrobucha, *Ikonen-Museum*, Recklinghausen 1976 (5. Aufl.) (= Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen), nr 278). Różnią się od supraskiego Cyryla wyobrażenia Cyryla Jerozolimskiego, np. w menologionie z Bodleian Library w Oksfordzie (Gr. th. 1) z 1. połowy wieku XIV (I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, I. Oxford Bodleian Library, II, Stuttgart 1978, s. 18, il. 58), w Służbach Świętych Ojców w Pangii Mawriotissie w Kastorii z roku 1552 (N.K. Moutsopoulos, *Kastoria…*, il. 30), na fresku ze zbiorów Muzeum w Tirgşor z wieku XVII (I.D. Ştefanescu, *Iconografia…*, il. nienumerowana, 12 po s. 96).
172 E. Sauser, *Stephan I* [w:] LChI, Bd. 8, szp. 392–393; inaczej niż w Supraślu święty został wyobrażony na mozaice w Monreale (krótkie siwe włosy i krótka broda) (V.N. Lazarev, *Istorija…*, т. II, tabl. 383); inaczej też przedstawiono innego świętego o tym imieniu, Stefana z Suroża (Sogdiany na Krymie), np. na „tabletce" w Muzeum w Nowogrodzie z końca wieku XV (razem z Sawą Serbskim i Pawłem Obnorskim) (V.N. Lazarev, *Stronicy istorii novgorodskoj živopisi. Dvustoronnye tabletki iz Sobora Sv. Sofii v Novgorode*, Moskva 1983, il. na s. 38. *Synaksarion* wymienia jeszcze jako świętych Stefana I i II, patriarchów Konstantynopola i Stefana biskupa Regium (*Synaxarium…*, według indeksu).
173 Zwykle wyobrażany z siwymi kręconymi włosami i krótką brodą, samodzielnie np. w Staro Nagoriczino (N. Okunev, *Gradja za istoriju srpske umetnosti. 1. Crkva svetog Djordja u Starom Nagoričinu*, „Glasnik Skopskog naučnog društva", 5, 1929, il. 9 na s. 101), w scenie wizji np. w Manasiji-Resawie (V. Djurić, *Resava (Manasija)*, Beograd 1966, il. 32, 33). *Synaksarion* wymienia wśród świętych jeszcze Piotrów biskupów Nikei, Argos i Krety (*Synaxarium…*, dz. cyt., według indeksu), których wyobrażeń nie udało się znaleźć.
174 Rekonstrukcja uwzględnia poprawki wynikające z porównania opisu z fotografiami.



Il. 14. Malowidła na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej (część zachodnia) i gurtach sklepiennych, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7538



Il. 15. malowidła w południowo-wschodniej części cerkwi, 1909,
ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7541

18, 20, 22, 32). Od południowego wschodu wyobrażono lwa podpisanego imieniem Jan (ⲓ̅ⲱ̅), od południowego zachodu wołu z imieniem św. Łukasza (ⲗ̅ⲟ̅ⲩ̅), od północnego zachodu anioła, symbol Mateusza (ⲙⲁⲑⲉⲏ), od północnego wschodu orła z napisem odnoszącym go do Marka (ⲙⲁⲣⲕⲟ). Zdjęcia i opis Pokryszkina pozwalają stwierdzić, że symbole ewangelistów namalowano według wykładni św. Ireneusza, przyjętej w teologii i ikonografii bizantyńskiej obok wersji przypisywanej św. Hieronimowi[175], a różniącej się od hieronimowej przypisaniem lwa św. Janowi a orła św. Markowi. Jak zauważa S. Petković, interpretacja Ireneusza zamienia hieronimową we freskach powstałych po odnowieniu serbskiego patriarchatu w Peci po roku 1557[176]. Rzadkością natomiast było umieszczanie w żagielkach symboli samodzielnie, gdyż zwykle, jeśli je w ogóle namalowano, towarzyszyły one wyobrażeniom autorów Ewangelii, na przykład: w cerkwi św. Sofii w Trapezuncie z około roku 1260[177], w Rawanicy z około roku 1380[178], w Manasiji-Resawie z około roku 1418[179], w athoskich cerkwiach klasztorów Watopedion z wieku XIV (przemalowanych częściowo w latach 1739 i 1819)[180] i Ksenofon z roku 1544[181], w cerkwi klasztoru w Moraczy z roku 1574[182]. Samodzielnie przedstawiano symbole w malowidłach cerkwi wielokopułowych, jak to ma miejsce w żagielkach kopuły z Emmanuelem w bazylice św. Marka w Wenecji z wieku XII[183] lub pomiędzy wyobrażeniami świętych hymnografów w pendentywach kopuły z Platyterą narteksu cerkwi w Snagowie z roku 1563[184]. W Supraślu wszyscy czterej autorzy Ewangelii zostali przedstawieni w rzędzie Apostołów w tamburze i być może ten fakt, jak i szczupłość miejsca, którym dysponował malarz, spowodowała taki wybór przedstawień na żagielkach, nie mający szerszego zastosowania.

175 K. Wessel, *Evangelistensymbole*, [w:] *Reallexikon zur byzantinschen Kunst*, Stuttgart 1971, Bd. 2, szp. 508–516.
176 S. Petković, *Zidno…*, s. 107.
177 D. Talbot Rice, *The Church…*, s. 109–111 (tu także interpretacja ireneuszowa).
178 B. Živković, *Ravanica…*, s. 4.
179 B. Živković, *Manasija…*, schemat I.
180 G. Millet, *Monuments…*, tabl. 81, 1–2.
181 Tamże, tabl. 170, 1.
182 S. Petković, *Morača…*, rys. na s. 246–247.
183 O. Demus, *The Mosaics Decoration of San Marco, Venice*, ed. by H. L. Kessler, Chicago – London 1988, tabl. 4.
184 C.L. Dumitrescu, *Deux églises valaques decorées au XVIe siècle: Snagov et Tismana*, „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Serie Beaux-Arts", 10, 1973, No 2, s. 162.

MALOWIDŁA NA SKLEPIENIU WSCHODNIEGO PRZĘSŁA NAWY ŚRODKOWEJ (IL. 2)

Wątkiem łączącym idee wyrażone w kopule i tamburze z przypuszczalnym wyobrażeniem Matki Bożej w apsydzie sanktuarium, był program malowideł sklepienia wschodniego przęsła nawy środkowej, wznoszącego się nad soleą – podwyższeniem przed ikonostasem[185] (il. 16–19).

Było to sklepienie gwiaździste ośmioramienne, którego podziały żebrowe tworzyły 24 pola, pokryte następnie freskami. Pośrodku, w ośmiu rombach przedstawiono anioły należące do najwyższej hierarchicznie triady: w dwóch wschodnich i dwóch zachodnich sześcioskrzydłe serafiny, z twarzami pośrodku, parami skrzydeł skrzyżowanych u góry i u dołu i trzecią z boku o końcach opuszczonych w dół; w dwóch południowych i dwóch północnych czteroskrzydłe cherubiny, także z twarzami pośrodku i parami skrzydeł skrzyżowanych u góry i u dołu. W czterech czworobokach-promieniach skierowanych ku narożom namalowano tetramorfy. Każda z tych istot miała pośrodku cztery głowy – lwa, młodzieńca-anioła, wołu i orła otoczone nimbami oraz trzy pary skrzydeł, z których dwie krzyżowały się u góry i u dołu, natomiast boczna miała końce skierowane w dół. Tetramorfy stały na obnażonych, porośniętych piórami nogach o bosych stopach, spod skrzydeł widoczne były dłonie. W czworokątach pomiędzy opisanymi promieniami znajdowały się kolejne cztery wyobrażenia. Od zachodu namalowano tożsamego w ikonografii pobizantyńskiej z Odwiecznym Dniami Sabaotha (ⲥ̅ⲁ̅ⲱ̅), którego przedstawiono jako siwowłosego starca z długą brodą na tle jakby otwartej bramy. Czworokąt północny zajmowało wyobrażenie Chrystusa-Anioła Wielkiej Rady (ⲃⲉⲗⲓ̅ⲅ̅ⲁⲟ ⲥⲩⲃⲉⲧⲁ ⲁⲅⲅⲉⲗⲁ) namalowanego jako uskrzydlony młodzieniec ubrany w chiton i himation, błogosławiący prawą ręką, w lewej trzymający

185 Rekonstrukcja uwzględnia poprawki wynikające z porównania opisu z fotografiami.

zwój. Popiersie zostało umieszczone w okrągłej aureoli i czworoboku o wklęsłych bokach. W ten sam sposób ujęte było znajdujące się od południa przedstawienie Chrystusa-Emmanuela (ІС ХС ЄМАНУИЛЪ), którego namalowano jako młodzieńca, ubranego w chiton i himation, z prawą ręką wzniesioną w górę w geście błogosławieństwa i zwojem w lewej ręce. W czworoboku od wschodu znajdował się Duch Święty, pod postacią gołębia w nimbie i aureoli złożonej z dwóch czworoboków o wklęsłych bokach. Na obrzeżach sklepienia znajdowało się osiem trójkątnych pól. Dwa wschodnie zajmowały znane nam tylko z opisu serafiny, natomiast od zachodu wyobrażeni byli prorocy Izajasz (ПРО ИСАЯ) i Ezechiel (ПРО ЄЗИКИЛЪ). Izajasza namalowano jako siwowłosego starca z długą rozdwojoną brodą, ubranego w chiton i himation, z prawą ręką uniesioną ku górze i lewą opuszczoną w dół, z rozwiniętym zwojem, na którym napis głosił: ВИДЭ ГАСЭ | ЩАНАПРЭ | СТОЛЭВ | НСОЦЭ | ИПРЭВЪ | ЗНЄ... | ЄИП... | СЛА | НЪ („Widziałem Pana siedzącego na stolicy wysokiej i wyniosłej...", Iz VI, 1). Ezechiel wyobrażony był podobnie do Izajasza i różnił się tylko dłuższymi włosami, które opadały mu na ramiona; napis na trzymanym przezeń zwoju był następujący: БЫ... ЪТРИДСZ | ТОЄЛЭТОВЪ | ДЦЦВЪЄ | ЦЦАНАЗЪ | ...ЪПОС | ...ЛЄНЄ | ...АПРИ | ...НХО | ... („I stało się trzydziestego roku w czwartym miesiącu, piątego dnia, gdym był pośrodku..." Ez I, 1).

Cztery pozostałe trójkątne powierzchnie wypełniały medaliony z popiersiami świętych. Od południa wyobrażono Hermolausza (СТЫ ЄРМО) i Pantelejmona (СТЫ ПАНТ | ЄЛЄ | Є). Pierwszy z nich przedstawiony był jako dojrzały mężczyzna o ciemnych włosach i krótkiej brodzie, z lancetem w prawej ręce i małym naczyniem w lewej, drugi – jako młodzieniec o kędzierzawych włosach, z lancetem w prawej dłoni. Parę od strony północnej tworzyli Kosma (СТЫ КОЗМА) i Damian (СТЫ ДАМИНА), obaj wyobrażeni podobnie – jako dojrzali mężczyźni o ciemnych włosach i krótkich brodach. Zachowane fotografie są nieostre i nie pozwalają na pewność, czy obaj święci trzymali w rękach atrybuty, podobnie jak opisana wcześniej także para lekarzy.

Przedstawiony program sklepienia nie znajduje analogii w malarstwie ściennym bizantyńskim i pobizantyńskim. Pewne jednak podobieństwa w rozwiązaniach dekoracji malarskich kościołów w wieku XVI możemy wskazać na przykład w kaplicy szpitalnej w Bistricy na Wołoszczyźnie z roku 1520, gdzie namalowano w apsydzie u góry Odwiecznego Dniami, poniżej gołębia – Ducha Świętego, na dole w półokrągłym obramieniu Platyterę, a po bokach Ducha Świętego i na łuku powyżej apsydy, aniołów i proroków[186]; także we freskach tzw. Pustelni św. Sawy koło Studenicy pochodzących z wieku XVI, gdzie pośrodku wyobrażono Pantokratora, z obu jego stron Chrystusa-Anioła Wielkiej Rady i Chrystusa Emmanuela, a niżej proroków z rozwiniętymi zwojami i napisami dotyczącymi zapowiedzi inkarnacji[187].

Ideą zobrazowaną w tych programach było wcielenie Boga, które w Supraślu zostało przedstawione przez połączone wizje proroków Izajasza i Ezechiela, a realizujące się w Zwiastowaniu Marii, które było także wezwaniem świątyni supraskiej, obietnicą zesłania na nią Ducha Świętego[188]. Pojawiające się w sztuce późnobizantyńskiej symboliczne przedstawienia różnych aspektów inkarnacji, powstałe pod wpływem lektury tekstów liturgicznych[189], znalazły w Supraślu swój nowy wyraz – obok cyklu przedstawień wypracowanego już wcześniej – ilustracji hymnu Akatyst.

Na omówionym sklepieniu umieszczono także wyobrażenia lekarzy, co wydaje się podkreślać ich rangę w hierarchii czczonych świętych. W sztuce bizantyńskiej spotykamy się z podobnymi przykładami przyznania im specjalnego miejsca[190], które tłumaczy się umieszczeniem ich wysoko pośród

186 C.L. Dumitrescu, *Picture...*, schemat 4 na s. 24.
187 R. Stanić, *Freske u Donjoj isposnici sv. Save kod Studenice,* „Zbornik za likovne umetnosti", 9, 1973, s. 113–136, il. 13–15, rys. IV.
188 A. Rogow interpretuje program sklepienia nad soleą jako prawosławną wykładnię nauki o Trójcy Świętej (A.I. Rogov, *Freski...*, (przyp. 14), s.351), jednakże jego argumenty nie są przekonywające, gdyż uwzględnia z całego sklepienia, niedokładnie zresztą opisanego, tylko wyobrażenia Sabaotha, Chrystusa-Anioła Wielkiej Rady, Chrystusa-Emmanuela i Ducha Świętego oraz nie wykazuje, czy istniały podobne „polemiczne" przedstawienia Trójcy.
189 S. Dufrenne, *Problemes iconographiques dans la peinture monumentale du debut du XIV siècle,* [w:] *Vizantijska umetnost početkom XIV veka. Naučni skup u Gračanici. 1973*, Beograd 1978, s. 29-38.
190 Np. Kosma i Damian po bokach Nikopoi w północnej apsydzie kościoła Panagii Drosiani na Naxos z wieku VII (M. Chatzidakis, N. Drandakis, N. Zias, Naxos, Athens 1989 (= Byzantine Art in Greece), s. 19, il. 8 na s. 24), także ich wyobrażenia pod medalionami z prorokami na ścianie przed apsydą w Soganli, Bellikilise i Kupeli Halkalikilise z końca wieku X (M. Restle, *Die byzantinische...*, t. III, nr XLVII) i na tym samym miejscu Kosma w Belisirama, Bahatin Samanligi kilise z 1 połowy wieku XI (tamże, t. III, nr LXI), po-

świętych wzywanych w liturgii i związkiem kultu anargyrów z Matką Bożą[191], a które to więzi mogły znaleźć w Supraślu swoje odbicie.

W ikonografii bizantyńskiej znane są trzy pary świętych braci o imieniu Kosma i Damian[192]. Supraskie wyobrażenia nie były tą, która według żywotów pochodziła z Arabii, gdyż w jej przedstawieniach zwykle braci malowano w turbanach; trudno natomiast ustalić czy w Supraślu przedstawiono parę z Rzymu czy z Azji Mniejszej, ponieważ tradycje wyobrażeń zostały pomieszane, a ich wizerunki, ciemnowłosych i brodatych mężczyzn w średnim wieku, nie różniły się między sobą[193]. Druga para lekarzy, Hermolausz[194] i Pantelejmon[195], nauczyciel i jego uczeń, była także popularna w sztuce bizantyńskiej i nie odbiegała w Supraślu od przyjętej tradycji ikonograficznej.

MALOWIDŁA W SANKTUARIUM

Malowidła w sanktuarium nie zachowały się i, jak wspominaliśmy, zostały zniszczone najprawdopodobniej w wieku XVIII. Przypuścić należy, że w apsydzie wyobrażono Matkę Bożą z Dzieciątkiem, poniżej której namalowano Służbę Św. Ojców[196], zgodnie z najbardziej powszechnymi w malarstwie bizantyńskim rozwiązaniami programowymi wschodniej części świątyni. Bez odpowiedzi natomiast pozostanie pytanie, czy i jakie przedstawienia były na sklepieniu oraz na ścianach kaplic prothesis i diakonikonu[197].

MALOWIDŁA NA ŚCIANACH NAW (IL. 3)

Malowidła na ścianach naw były podzielone na cztery strefy poziome. Dwie górne zajmowały sceny z życia Chrystusa i ilustracje Hymnu Akatyst, dwie dolne – medaliony z popiersiami i rząd pełnofigurowych przedstawień świętych[198].

Rząd pierwszy – sceny z życia Chrystusa

Cykl scen z życia Chrystusa liczył dwanaście obrazów i rozpoczynał się na ścianie wschodniej umieszczonym po obu stronach arkady Zwiastowaniem[199] (**бг҃овэщенiе**), z Marią (**ꙗ҃ р̀ д҃в҃**) namalowaną od południa i Archaniołem Gabrielem (**а҃рг҃ глъ гавр҃їъ**) od północy (il. 20). Następnie, rozwijając narrację od lewej do prawej, przedstawiono Narodzenie Chrystusa (**рожⷢ ъс | тво | х҃ во**) na ścianie południowej na lewo od okna. Na zachowanym zdjęciu, które obejmuje tylko część sceny, widać leżącą pośrodku Marię zwróconą w lewo, niżej łoża nimb św. Józefa, w prawym dolnym rogu – niewiasty kąpiące Dzieciątko, wyżej nad nimi pasące się zwierzęta, a po lewej od wezgłowia zarys sylwetki konia, co świadczyłoby, że przedstawiono tam grupę jadących Trzech Króli. Wymienione elementy składowe sceny przemawiają za tym, że Narodzenie supraskie było rozbudowanym wariantem ikonograficznym typu, wcześnie ukształtowanego w sztuce bizantyńskiej i powszechnie stosowanego także w jej późniejszym okresie[200].

---

piersia ośmiu świętych lekarzy w apsydzie sanktuarium kościoła Panagii Chalkeon w Salonikach z około roku 1028 (K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon*, Graz-Köln 1966, s. 34), wyobrażenia Kosmy i Damiana w sanktuarium kościoła Panagii Lumbines w Fodhele na Krecie z wieku XIII (M. Bourbudakis, K Gallas, K. Wessel, *Bazantinische Kreta*, München 1983 (= Reise und Studium), s. 351, il. 307 (przerys). O zagadnieniach tych zob. K.M. Skawran, *The Development…*, dz. cyt., według indeksu (Holy Physicians).

191 Pogląd taki wyraził K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien…*, s. 34–35), nie wspierając go jednak szerszą argumentacją. Ostatnio C. Jolivet-Lévy omówiła ten problem w odniesieniu do kościołów kapadockich i wskazała teksty liturgiczne uzasadniające wysokie miejsce anargyrów w hierarchii czczonych świętych oraz ich związek z kultem Matki Bożej, co znalazło odzwierciedlenie w ikonografii (C. Jolivet-Lévy, *Les èglises…*, dz. cyt., s. 79, 345).

192 *„The Painters…"*, dz. cyt., s. 59.

193 W. Artelt, *Kosmas und Damian (mit ihren Brüdern Anthimus, Leontius und Euprepius)* [w:] LChI, Bd. 7, szp. 344–352; E.S. Smirnova, *Dvustoronnaja ikona – „tabletka" s Afona* [w:] *Iskusstvo Zapadnoj Evropy i Vizantii*, red. V. N. Grascenkov (i in.), Moskva 1978, s. 276–285.

194 J. Boberg, *Hermolaus mit Hermippus und Hermokrates von Nikomedien* [w:] LChI, Bd. 6, szp. 511–512.

195 K. Welker, *Pantaleon (Panteleimon) von Nikomedien,* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 112-115.

196 O takich wyobrażeniach istniejących w apsydzie do czasu wykonania tam dekoracji stiukowej na początku wieku XVIII wspomina Pokryszkin, nie podając jednak źródła skąd zaczerpnął tę informację (P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov...,* s. 231).

197 Rozmiary kaplicy prothesis i diakonikonu wskazują, że było w nich bardzo mało miejsca na malowidła.

198 Rekonstrukcja uwzględnia poprawki i uzupełnienia wynikające z porównania opisu z fotografiami.

199 O takim miejscu sceny Zwiastowania w programach malarskich kościołów bizantyńskich zob.: O. Demus, *Byzantine…*, s. 23; J. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme decorative des églises de 1071–1261* [w:] *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athenes – September 1976, 1. Chroniaue du Congres. Art et Archeologiè,* Athenes 1979, s. 313.

200 O ikonografii Narodzenia Chrystusa: N. Pokrovskij, *Evangelie v pamjat-*

Z kolei następowały Chrzest Chrystusa (крщеніе х҃ва) i Ofiarowanie w Świątyni (срѣтеніе гн҃ма). Fragment Chrztu i scena Ofiarowania zachowały się na starych fotografiach, na podstawie których można stwierdzić, że oba obrazy zostały mocno odnowione (il. 21, 22).

W scenie Chrztu Chrystus stoi w przepasce biodrowej pośrodku Jordanu, widoczny jest fragment ręki Jana i promień z gołębiem – Duchem Świętym, po prawej na skalistym brzegu stoją trzej aniołowie. Fragmentaryczność fotografii nie pozwala na wyczerpującą analizę ikonograficzną przedstawienia.

W Ofiarowaniu z lewej stoją Józef i Maria z Dzieciątkiem na ręku; Święta Rodzina stoi przed ołtarzem, z leżącą na nim zamkniętą księgą, po prawej pod cyborium stoi wyprostowany Symeon, natomiast za ołtarzem namalowano niską przegrodę i za nią prorokinię Annę z lewą ręką wyciągniętą w stronę Dzieciątka, w prawej trzymającą rozwinięty zwój z nieczytelnym napisem. Ofiarowanie, w którym Dzieciątko znajduje się na rękach Marii, jest wariantem kompozycji mniej rozpowszechnionym w sztuce późno- i pobizantyńskiej[201], wyjątkowe było natomiast umieszczenie prorokini Anny, zdarzające się jednak w ikonografii bizantyńskiej, o czym świadczyć może ikona Ofiarowania wchodząca w skład cyklu dwunastu świąt z klasztoru św. Katarzyny na Synaju, datowana na połowę wieku XIV, gdzie namalowano ją za ołtarzem, pomiędzy Marią a Symeonem[202] lub fresk w katolikonie athoskiego klasztoru Stawronikita autorstwa Theophanesa z roku 1546, z Anną, podobnie jak w Supraślu, za przegrodą[203].

Południowo-zachodni narożnik zajmowało Wskrzeszenie Łazarza (въскрѣ нїе | лазарево) odnotowane tylko w opisie przez Pokryszkina, a dalej, już na ścianie zachodniej, przed wejściem na chór znajdowało się ukazanie się Chrystusa Mariom (podpis sceny nie zachował się). Na zachowanym zdjęciu[204] (il. 23), widzimy stojącego po lewej, otoczonego promieniami Chrystusa, błogosławiącego obiema rękami kobiety, z których pierwsza przypadła ku Jego stopom, druga klęczy za nią z wyciągniętymi w dół rękami. Wydarzenie przedstawiono na tle skalistego pejzażu. Scena supraska była jednym z dwóch wariantów tego tematu występujących w sztuce bizantyńskiej, a określanego w nauce narracyjnym i powtarzającego bez większych zmian raz ukształtowany wzór[205]. Jej osobliwością w Supraślu była promienista aureola otaczająca Chrystusa, podobna do aureoli na fresku z ukazaniem się Chrystusa Marii Magdalenie na malowidle w Graczanicy z roku 1321[206] i w ukazaniu się kobietom w katolikonie serbskiego klasztoru Chilandar na Athos z lat około 1319/20 (przemalowane w 1804)[207].

Na prawo od arkady chórowej znajdowały się dwie sceny: rozmowa Chrystusa z Samarytanką (гь ѡ҆бѣтѣэе жена | самарѧнѫ) i Wjazd do Jerozolimy (цвѣтоносїе).

Rozmowa z Samarytanką, jak widać na fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN (il. 24), była przedstawiona na tle skalistego pejzażu, z siedzącym po lewej Chrystusem, niżej po prawej znajdowała się sześcioboczna na prostokątnej podstawie studnia, a za nią Samarytanka, która prawą rękę wzniosła w geście rozmowy, w lewej trzymała sznur przytwierdzony do naczynia stojącego na podstawie studni. Z tyłu, po lewej za Chrystusem byli namalowani powracający apostołowie, lecz fragment ten był zniszczony i widoczna jest tylko charakterystyczna głowa św. Piotra, natomiast pomiędzy głowami Chrystusa i kobiety dostrzec można mur Samarii. Supraska scena Rozmowy należała do typowych w sztuce późno- i pobizantyńskiej jej wariantów, w których rozbudowywano motywy poboczne: powracających apostołów, kobietę rozmawiającą

nikach ikonografii, preimuščestvenno vizantijskich i russkich, S-Petersburg 1892 (= Trudy VIII Archeologičeskogo s"ezda v Moskve (1890)), s. 48–98; G. Millet, *Recherches sur l 'iconographie de l'Evangile au XIVe, XV et XVIe siècles d'après le monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916, s. 93–169; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle the Infancy of Christ,* [w:] *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, ed. P.A. Underwood, Priceton 1975, s. 208–214.

201 O ikonografii Ofiarowania zob.: D.C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, „The Art Bulletin", 28, 1946, s. 17–27; M.V. Alpatov, *Ikona „Sretenija" iz ikonostasa Troickogo Sobora Troice-Sergievoj Lavry*, „Trudy Otdela drevnerusskoj literatury", 14, 1958, s. 557–564.

202 *Sina. Oi thesauroi tes I. Mones Hagias Aikaterinas*, red. K.A. Menaphes, Athenai 1990, il. 72.

203 M. Chatzidakis, *The Cretan…*, il. 85.

204 J. Starzyński, M. Walicki, *Dzieje…*

205 O ikonografii tej sceny obszernie pisze O.S. Popova, *Iskusstvo…*, s. 38–64.

206 D. Milosević, *Gračanica monastery*, Belgrade 1989, s. 42, il. 27.

207 G. Millet, *Monuments…*, dz. cyt., tabl. 63, 4.

u bram miasta z jego mieszkańcami[208]. Podobne rozwiązania tej sceny spotyka się w szesnastowiecznych freskach, z których najbliższe są w katolikonie klasztoru Dionisiu na Athos z roku 1547[209] i malowidłach z roku 1565 w narteksie cerkwi patriarchatu w Peci[210]. Wjazd do Jerozolimy znany jest tylko z opisu Pokryszkina.

Dalej cykl był kontynuowany na ścianie północnej. Po lewej od okna namalowano Wniebowstąpienie Chrystusa (възн...їє), którego fragment zachował się na fotografii Pokryszkina (il. 25). Scena przedstawiała stojącą pośrodku na podnóżku Matkę Bożą, za nią po obu stronach dwóch aniołów z uniesionymi rękami i grupy apostołów o głowach wzniesionych do góры; powyżej nich widać dolną partię postaci Chrystusa w mandorli, podtrzymywanej przez dwóch aniołów. Supraskie Wniebowstąpienie w niczym nie odbiegało od tradycyjnej ikonografii tego przedstawienia[211]. Ten pogląd można odnieść również do następnej sceny, pierwszej z dwóch między oknami, Zesłania Ducha Świętego (napis nie zachował się)[212], z apostołami siedzącymi wokół arkady w której namalowano króla – personifikację Kosmosu (κо҃см), promieniami schodzącego na uczniów Ducha Świętego i murem flankowanym dwoma basztami po bokach (il. 26, 27). Zesłanie, znajdujące się na prawo od niego Przemienienie (napis nie zachował się) oraz kończące cykl, namalowane po prawej od okna Zejście do Otchłani – Zmartwychwstanie (въскрєсєніє хр҃ва), zachowały się także na starych fotografiach, jednak wykonanie ich pod dużym kątem utrudnia rozróżnienie szczegółów (il. 27); nadto zaznaczyć trzeba, że Pokryszkin stwierdził w ich wypadku liczne i nieumiejętne przemalowania[213].

Supraskie sceny z życia Chrystusa, jak wynika z opisu i co znajduje potwierdzenie w fotografiach, nie były cyklem dwunastu Wielkich Świąt, gdyż brak w nich Ukrzyżowania i Zaśnięcia Matki Bożej, włączono natomiast do tego rzędu dwa obrazy ilustrujące czytania na niedzielę po Zmartwychwstaniu – ukazanie się Chrystusa Mariom i rozmowę Chrystusa z Samarytanką. Wybór kilku ilustracji do Pantekostarionu mógł reprezentować całość cyklu, podobnie jak ma to miejsce we freskach cerkwi Mikołaja Orfanosa w Salonikach z około roku 1320 oraz w cerkwi św. Dymitra Markowego Monasteru z około roku 1370[214]. W Supraślu wspomniane dwie sceny zostały wyróżnione umieszczeniem ich po obu stronach arkady chórowej, a z cyklu scen z życia Chrystusa dodatkowo wydzielone z każdej strony schodzącym na ścianę gurtem sklepiennym.

Jeśli zgodzić się, iż dokonano tego celowo, pozostaje do objaśnienia pomieszanie chronologii pozostałych scen w tej strefie. Mógł to być symptom ogólnego zjawiska, polegającego na rozluźnieniu przestrzegania reguł rozmieszczenia malowideł, na co wskazują S. Petković we freskach powstałych na terenie odnowionego w roku 1557 patriarchatu Pećkiego, gdzie dochodziło do przemieszania cyklów pomiędzy ich strefami, wybierania niektórych tylko scen, urywania cyklów[215], czy C.L. Dumitrescu w programach cerkwi wołoskich z wieku XVI, gdzie występują zakłócenia chronologii wewnątrz cyklów[216].

Drugie rozwiązanie, będące tylko hipotezą, objaśnia zbieżność dwóch dat, która wskazywałaby na czas wykonania malowideł. Kolejność scen, jeśli wyłączyć z cyklu Zwiastowanie, które znajdowało się w Supraślu na tradycyjnym miejscu po obu stronach arkady przed sanktuarium, tłumaczyć można następstwem zgodnym z menologionem od Bożego Narodzenia (25 XII) do Przemienienia (6 VIII), natomiast przesunięcie Zmartwychwstania na ostatnie miejsce w strefie (pomiędzy oknem

208 O ikonografii tej sceny zob.: N. Pokrovskij, *Evangelie…*, s. 210–213. S. Petković znając tylko fotografię tej sceny, próbował rekonstruować na ścianie zachodniej cały cykl ilustracji czytań na Niedzielę po Zmartwychwstaniu (S. Petković, *Nektarije…*, dz. cyt., s. 216), wydaje się jednak, że oprócz Rozmowy z Samarytanką (4 niedziela) i Ukazania się Chrystusa Mariom (2 niedziela), więcej scen nie było.
209 G. Millet, *Monuments…*, =tabl. 201, 1.
210 V. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka Patrijaršija*, Beograd 1990, il. 164.
211 O ikonografii Wniebowstąpienia: N. Pokrovskij, *Evangelie…*, s. 428–445.
212 O ikonografii Zesłania Ducha Świętego zob.: tamże, s. 448–466; A.N. Grabar, *Ikonografičeskaja schema Pjatidesjatnicy*, „Seminarium Kondakovianum", 2, 1928, s. 223–237. L. Lebiedzińska wskazała na wyobrażenie Kosmosu w Zesłaniu supraskim jako element serbskiej ikonografii (L. Lebiedzińska, *Freski…*, s. nie numerowana), na co jako zupełnie niesłuszny pogląd zwrócił uwagę S. Petković (S. Petković, *Nektarije…*,), s. 216).
213 P. Pokryškin, s. 235.
214 P. Mijović, *Menolog…*, s. 118–119.
215 S. Petković, *Zidno…*, s. 69n.
216 C.L. Dumitrescu, *Picture…*, s. 115.

od północy a ścianą wschodnią) sugerować może jego związek czasowy ze Zwiastowaniem. Oba święta w przedziale lat 1532–1557, w jakim mieści się czas powstania malowideł, wypadały tego samego dnia (25 marca) tylko w roku 1543 i 1554. Pierwsza data wydaje się bardzo prawdopodobna, co uzasadniać może fakt, że trzecia sobota przed Paschą, czyli dzień kiedy na jutrzni śpiewany jest Akatyst, a ilustracje do którego zamieszczono niżej, tylko w roku 1542 przypadała na Zwiastowanie. Bliskość dwóch dat daje w rezultacie możliwość przyjęcia, że malowidła supraskie wykonano w sezonie 1542/1543. Podobny przykład zapisu ukrytej daty spotykamy najprawdopodobniej w grecko-gruzińskim menologionie iluminowanym z Publicznej Państwowej Biblioteki im. Sałtykowa-Szczedrina w S.-Petersburgu (raznojaz. 01–58), w którym Zwiastowanie znalazło się pomiędzy Ukrzyżowaniem a Zmartwychwstaniem, skąd wnioskować można datę wykonania rękopisu na rok 1497, kiedy wymienione święta wypadały w takiej kolejności (miniatury na podstawie stylu datowane są na około rok 1500)[217]. Supraski ukryty zapis daty wydaje się prawdopodobny tym bardziej, że sposób rozmieszczenia scen mógł nawiązywać do Zwiastowania – wezwania samej cerkwi.

Rząd drugi – ilustracje hymnu Akatyst

Pod cyklem scen z życia Chrystusa znajdował się rząd ilustracji hymnu Akatyst. Obrazy do tej pieśni pojawiają się w sztuce bizantyńskiej na przełomie wieku XIII i XIV i wiążą się z nurtem refleksji nad tekstami liturgicznymi dotyczącymi tajemnic wcielenia[218]. W wieku XVI ilustracje Akatystu zajmują trwałe miejsce w programach malarskich cerkwi wśród wątków uzupełniających, umieszczanych zwykle na ścia-



Il. 16. Ukazanie się Chrystusa Mariom, malowidło na ścianie zachodniej, stan sprzed 1936



Il. 17. Fragment Wniebowstąpienia, malowidło na ścianie północnej, 1909 , ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7696

217 L.M. Evseeva, *Greko-gruzinskaja rukopis' iz sobranija Gos. publičnoj biblioteki im. E. S. Saltykova-Ščedrina* [w:] *Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaja kniga. Sbornik tretij*, Moskva 1983, s. 367.

218 O ikonografii Akatystu zob.: J. Myslivec, *Ikonografia Akatistu Panny Marie*, „Seminarium Kondakovianum", 5, 1932, s. 97–130. Praca ta wymaga już wielu uzupełnień ze względu na dużą ilość nowoodkrytych zabytków. Ostatnie prace podające najpełniejsze wykazy zachowanych zabytków i literaturę: E.S. Smirnova, V.K. Laurina, E.A. Gorodienko, *Živopis'…*, s. 345–353; A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989 (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, ,Bd. 16).



Il. 18. Zesłanie Ducha Świętego, ilustracja kontakionu 8 i nieustalonej strofy Akatystu, malowidło na ścianie nawy północnej, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7702



Il. 19. Malowidła na ścianie nawy północnej, stan sprzed 1915, IS PAN, nr neg. 9428

nach narteksów, jak np. w kościołach Athosu[219], Mołdawii[220] i Wołoszczyzny[221]. Miejsce, jakie zajmował cykl w Supraślu ma analogie we wcześniejszych zabytkach, z których wskazać możemy np. cerkiew Panagii ton Chalkeon w Salonikach z pierwszej ćwierci wieku XIV[222], cerkiew klasztorną Narodzenia Matki Bożej w Matejiciu z lat 1355–1360[223] i cerkiew św. Dymitra Markowego monasteru w Sušicy koło Skopje z około roku 1370[224].

Cykl supraski składał się z 16 tylko obrazów, czyli był wyborem spośród 24 lub 25 ilustracji, jakimi zazwyczaj ilustrowano hymn. Ten skąpy wybór może się tłumaczyć brakiem miejsca dla pełnego zestawu scen[225]. Niepełność wyboru, stan zachowania scen już za czasów wizyty Pokryszkina oraz związana z tym niekompletność materiału ilustracyjnego i opisu nie pozwalają na szczegółową analizę i wskazanie w przypadku każdego obrazu jego ikonograficznych źródeł.

Cykl rozpoczynał się na ścianie południowej, gdzie obok ikonostasu przedstawiono kontakion 1, o czym świadczy przepisany przez Pokryszkina napis: **к҃ видѣщи стаа сѣбѣ въ чистотѣ р҃с҃ гаврїилъ | дрьзостн | о** („Bacząc Najświętsza Panna na swoje dziewictwo do Gabriela śmiało rzecze...”[226]). Scena

219 Refektarz Wielkiej Ławry z roku 1512 (?), cerkiew Moliboklisii rok 1537, katolikon Dochiariu z roku 1568 (G. Millet, *Monuments…*).

220 Arbore z roku 1502 i 1541, Parhauti po roku 1522, Suczewica z roku 1534 i około 1595–1606, Humor z roku 1537, Woronec z lat po roku 1547 i 1550, Moldowica z roku 1537 (I.D. Stefanescu, *L'évolution…*, dz. cyt.; I.D. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu 'a XIXe siècle. Nouvelles recherchęs*, Paris 1929 (= Orient et Byzance, VI); P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines a la fin XVIe siècle. Architekture et peinture*, Paris 1930 (= Monuments de l'art byzantin, VI)).

221 Stanești-Vilcea z roku 1536, cerkwie szpitalna w Koziji z lat 1540–1543, Snagow z roku 1563, Tismana z roku 1564 (C.L. Dumitrescu, *Picture…*, C.L. Dumitrescu, *Deux…*).

222 A. Pätzold, *Der Akatistos…*, s. 10–11, 141 (plan).

223 223 N. Okunev, *Gradja za istoriju srpske umetnosti. 2. Crkva svete Bogorodice – Mateić*, „Glasnik Skopskog naučnog društva”, 7–8, 1930, s. 89–113.

224 224 L. Mirković, Z. Tatić, *Markov manastir*, Novi Sad 1925 (= Narodni muzej u Beogradu. Srpski spomenici, 3).

225 O takim przypadku pisze S.Petković (S. Petković, *Zidno…*, s. 72, przyp. 26a) – zakończenie cyklu na 6 oikosie w cerkwi Św. Jana w Velika Hoča z lat 80 wieku XVI.

226 Polskie tłumaczenie Akatistu według: *Akathistos. Bizantyjski hymn dziękczynny ku czci Matki Bożej z VI w.*, przekł. M. Bednarz SJ, wstęp i przypisy A. Bober SJ, „Znak”, 17, nr 131 (5), 1965, s. 636–647. W miejscach gdzie przekład polski, dokonany z greckiego oryginału, nie zgadza się z tekstami umieszczonymi w Supraślu, tłumaczę dosłownie.

ukazywała Marię stojącą po prawej przed krzesłem z poduszką, archanioła Gabriela po lewej wznoszącego prawą rękę i architekturę w tle (il. 20). Był to jeden z pięciu wariantów Zwiastowania, jakimi ilustrowano cztery pierwsze strofy hymnu[227].

Pomiędzy oknami znajdowały się trzy obrazy. Pierwszy, z napisem zniekształconym w wyniku przemalowań, przedstawiał Zwiastowanie z Marią stojącą po prawej na podnóżku przed taboretem, trzymającą kłębek nici w opuszczonej ręce, i archaniołem po lewej; w tle namalowano mur z blankami, dwoma smukłymi wieżyczkami po bokach, między którymi przewieszono welum (il. 22). Scena ta, bez wątpienia Zwiastowanie, ilustrowała najprawdopodobniej oikos 2, który przedstawiano podobnie jak poprzednią strofę[228]. Obraz środkowy, z pierwszym wersem kontakionu 2 – **сила вишнэго wиени | тога** („Moc Najwyższego okryła…"), wyobrażał stojącą pośrodku Marię z Dzieciątkiem na piersiach, otoczoną migdałowatą mandorlą, oświetloną od góry promieniami z segmentu nieba; tłem sceny był mur z dwiema smukłymi budowlami po bokach (il. 21, 22). Kontakion 2 podobnie jak w Supraślu przedstawiono na przykład w *Psałterzu Tomicza* z około roku 1360[229] lub we freskach cerkwi w Kozii z około roku 1390[230] i Snagowie z roku 1563[231]. Trzeci obraz ilustrował oikos 3, o czym świadczyły umieszczone nań słowa: **ѝмоущи бгопрїетноую два оутробѫ** („Napełniona Bogiem Panna…"). Przedstawiono w scenie tej obejmujące się i całujące Marię (**ѿр ѧѵ**) i Elżbietę (**елисавэѳ | ъ**) pośrodku, na tle muru ze smukłą wieżą z lewej i bramą z prawej, pomiędzy którymi rozwieszono welum (il. 21, 22). Nawiedzenie, uzupełniane pobocznymi szczegółami, jest powtarzającą się stale ilustracją tej strofy[232]. Ostatnią scenę na ścianie południowej, silnie zniszczoną i z fragmentarycznie zachowanym napisem: **бѫрѵноугъ** („Burzę wewnątrz mając…"), można identyfikować jako ilustrację kontakionu 4, w której niezmiennie występują rozmawiający ze sobą Józef i Maria[233].

Omówiona wyżej scena, jak i kolejne sześć na ścianie zachodniej, nie zachowały się na starych fotografiach. Pokryszkin w opisie zanotował jedynie napisy i ich fragmenty, jakie udało mu się odczytać. Po lewej od arkady chóru znajdowały się trzy sceny: pierwsza z napisem: **бгоτечною вэ҃ѵ** („Ku Bogu lecącą gwiazdę…", Pokryszkin określa wyobrażenie jako Pokłon Trzech Króli ze znakiem zapytania), druga z początkiem słowa: **ви…** (zapewne „widząc"), trzecia, na której umieszczono werset: **проповѣлнинбго носцїивлъсви** („Głosiciele Boga niosący Magowie"). Przytoczone słowa kolejnych strof hymnu świadczą, że obrazy były ilustracjami kontakionu 5, oikosu 5 i kontakionu 6, przedstawiającymi powszechnie Podróż, Pokłon i Powrót Trzech Króli[234]. Z kolejnych trzech scen, które namalowano po prawej od arkady chóru, tylko pierwszą możemy identyfikować na podstawie napisu: **въсїя… ѵтїа** (zapewne początek słowa „Oświecił"), jako obraz oikosu 6. Strofę tę ilustrowano zwykle Ucieczką do Egiptu, wzbogacaną apokryficznymi szczegółami[235]. O dwóch pozostałych scenach nie da się nic powiedzieć, a ich istnienie tylko odnotowano

Fragment pierwszej sceny z muru północnego zachował się na fotografii Pokryszkina, na której widzimy górną część owalnej mandorli i twarz Chrystusa w nimbie (il. 25). Najprawdopodobniej była to ilustracja oikosu 8 („O Słowo, przebywające w pełni doczesności…", oryginalnego napisu Pokryszkin nie zanotował), gdyż podobną scenę możemy wskazać w cerkwi w Kozii z około roku 1390, gdzie namalowano Chrystusa w mandorli i lecące ku Niemu anioły[236]. Identyfikacja ta nie może być jednak pewna, ponieważ drugą połowę hymnu ilustrowano bardziej zróżnicowanymi wariantami obrazów, wybieranych spośród już istniejących lub tworzonych na nowo zgodnie ze słowami pieśni[237].

227 J.Myslivec, *Ikonografia…*, s. 100–101.
228 Tamże, s. 100–101.
229 M.V. Ščepkina, *Bolgarskaja miniatjura XIV v. Issledovanie Psaltyri Tomiča*, Moskva 1963, tabl. LIII.
230 G. Babić, *L'iconographie constantinopolitane de l'Akathiste de la Vierge a Cozia (Valachie)*, „Zbornik radova Vizantološkog instituta", 14–15, 1973, s. 174–175, il. 1.
231 C.L. Dumitrescu, *Deux…*, il. 8.
232 J. Myslivec, *Ikonografia…*, s. 101–102.
233 Tamże, s. 101–102.
234 Tamże, s. 103.
235 Tamże, s. 121.
236 G. Babić, *L'iconographie…*, s. 176–177, il. 1.
237 J. Myslivec, *Ikonografia…*, s. 100, 123, i n.

Między oknami znajdowały się trzy sceny. Pierwsza z nich przedstawiała Marię w pozie orantki stojącą na podnóżku i z obu jej stron anioły z rypidiami i sferami w rękach, a w tle mur (il. 26). Scena ta, jak i następne, była silnie przemalowana, łącznie z napisem odnowionym jakby bez rozumienia jego treści, a który można odczytać jako pierwsze słowa kontakionu 8: „Podziwiali aniołowie wielkie dzieło Twojego wcielenia…". Anioły adorujące Matkę Bożą samą lub z Dzieciątkiem spotyka się jako ilustrację kilku strof Akatystu, w tym także kontakionu 8[238]. Druga scena wyobrażała stojącą pośrodku na postumencie i długim trzonie ikonę Znamienia Matki Bożej, a z obu stron na tle muru z wysokimi blankami modlących się biskupów z księgami (il. 26). Obraz ten trudno, przy braku odnotowanego napisu, powiązać z określoną strofą hymnu, gdyż adoracja ikony pojawia się w ilustracjach do kilku strof – oikosu 7, kontakionu 8, oikosu 9, kontakionu 11, oikosu 12 i kontakionu 13, przy czym powszechniej była stosowana do zobrazowania dwóch ostatnich[239]. Trzecia scena przedstawiała młodego Chrystusa leżącego na łożu w skalnym pejzażu, siedzącą przy Jego głowie Marię, niżej postać w koronie (il. 27). Obraz ten, także bez napisu, określił Pokryszkin mianem Czuwającego Oka ze znakiem zapytania, a ilustrował on kontakion 10 i występuje w znanych cyklach bardzo rzadko. Scena supraska nawiązywała do wyżej wspomnianego Czuwającego Oka, którym także posługiwano się ilustrując tę strofę, jak to ma miejsce na przykład w zewnętrznej dekoracji cerkwi w Arbore w Mołdawii z lat 1502–1541[240]. W Supraślu do postaci spoczywającego Emmanuela i Marii dodano postać w koronie, podobnie jak na obrazach do tej strofy na ikonie Zaśnięcia Matki Bożej z Akatystem z cerkwi w Liwadii na wyspie Skopelos z połowy wieku XV[241] oraz w wołoskich cerkwiach w Snagowie z 1563 i Tismanie z roku 1564[242].

Cykl akatystowy zamykało wyobrażenie Marii Orantki stojącej na podnóżku i dwóch młodzieńców zwróconych do niej w modlitewnych pozach po obu jej stronach. Scenę namalowano na tle muru ze smukłymi otworami w ścianach i przyporach (il. 20). Brak napisu, jak i brak podobnych wyobrażeń w znanych cyklach, daje jedynie możliwość przypuszczenia, że mogła być to ilustracja oikosu 10 („Murem jesteś dziewicom..."), w której razem z kobietami przedstawiano także postacie męskie, na przykład biskupów w cyklu w Wielkiej Ławrze na Athos z roku 1512(?)[243], młodzieńców na ikonie z cerkwi św. Eustachego Plakidy w klasztorze Iwiron, również na Athos, z wieku XVII[244].

Rząd trzeci – popiersia świętych w medalionach

Pod ilustracjami akatystowymi znajdował się rząd medalionów z wyobrażeniami świętych w popiersiach (il. 20, 28). Rząd ten liczył 10 przedstawień na ścianie północnej i południowej i prawdopodobnie uzupełniała go podobna liczba wizerunków na ścianie zachodniej, zakrytych boazeriami. Trzy twarze świętych, wyobrażonych jako młodzieńców (dwie ze ściany północnej i jedna z południowej) widoczne są na zachowanych fotografiach, jednak żaden z medalionów w tym rzędzie nie miał czytelnego podpisu.

Rząd czwarty – pełnofigurowe wyobrażenia świętych

Poniżej medalionów, na ścianie południowej i północnej, w ich zachodnich partiach, znajdowały się pełnofigurowe wyobrażenia świętych. Stanowiły one, odsłonięty zaledwie w części spod boazerii i pobieleń, rząd postaci, który był zapewne kontynuowany na pozostałych częściach ścian naw i być może także zachodniej, pomiędzy przejściami do narteksu.

Na ścianie południowej odsłoniętych było pięć lub sześć postaci (il. 28). Pierwszym od wschodu, jak możemy przypuścić z fragmentu podpisu …ма | …, widocznego na fotografii Pokryszkina, był namalowany św. Kosma Pieśniarz (Hymnograf), a za nim następował Jan z Damaszku (ст҃ы і҃ѡ҃а҃ тво҃ръ) przedstawiony jako starzec z długą siwą brodą, ubrany w szatę

238 Tamże, s. 100.
239 Tamże, s. 117–120.
240 I.D. Stefanescu, *L'évolution…*, tabl. LVIII, 2, LIX, 1.
241 *Byzantine and post-byzantine art. Athens. Old University, July 26th 1985 – January 6th 1986*, Athens 1985, il. 99.
242 C.L. Dumitrescu, *Deux…*, s. 150,156, il. 19.
243 G. Millet, *Monuments…*, tabl. 164, 2.
244 J. Myslivec, *Ikonografia…*, s. 113.

mnicha i turban na głowie, ze zwojem w lewej ręce[245]. Trzeciego ze świętych wyobrażono jako siwowłosego mężczyznę z wysokim czołem i krótką brodą, ubranego w szatę mnicha, trzymającego zwój w lewej ręce. Podpis: **сты іѡ...** – zachował się fragmentarycznie, ale przypuścić można, że był to wizerunek trzeciego z wielkich twórców poezji liturgicznej – Józefa Hymnografa[246]. Dwóch następnych świętych namalowano podobnie, jako starców z długimi siwymi włosami i brodami sięgającymi kolan, nagich, w przepaskach biodrowych tylko. Napis obok pierwszego z ascetów jest słabo czytelny, widoczna jest tylko pierwsza litera imienia (**сты ѡ...**) bez wątpienia jednak możemy identyfikować go jako św. Onufrego[247], drugim był Piotr z Athos (**сты петръ | а҂ѳ҂с҃к**)[248]. Ostatnim na tej ścianie był namalowany Izaak z Syrii (**сты иса҃къ | сри҃нъ**) łysy starzec z siwymi włosami na skroniach i długą, rozdwojoną brodą, ubrany w habit mnicha, trzymający w prawej ręce krzyż, w lewej zwój. Święty ten, bardzo znany autor dzieł ascetycznych, których przekłady były także popularne wśród Słowian, był rzadko wyobrażany[249].

Na ścianie północnej odsłoniętych było sześć postaci świętych (il. 29–31). Pierwszy od wschodu namalowany był Paweł Prostak (**ст҃ы павѣ препро | стын**). Świętego przedstawiono jako łysego starca z siwymi włosami na skroniach i długą brodą, ubranego w sięgające kolan futrzane okrycie i krótki płaszcz. Obok znajdował się wizerunek Makarego Wielkiego (z Egiptu) (**ст҃ы макарїи | влк҃и**), porośniętego włosiem na całym ciele starca o długich siwych włosach i sięgającej stóp brodzie. Trzecim był Paweł z Teb (**сты павелъ дн | вениски**). Świętego namalowano jako starca z siwymi włosami i sięgającą za pas brodą, ubranego w czapkę i szatę wykonane z plecionki. Supraskie wyobrażenia trzech wielkich ascetów w niczym nie odbiegały od tradycyjnej, ustalonej w sztuce bizantyńskiej ikonografii[250]. Czwarty z wizerunków ukazywał św. Nifonta (**сты нифо҃нъ**), odzianego w habit mnisi siwowłosego starca z długą, rozdwojoną brodą. Postać ta była najprawdopodobniej przedstawieniem Nifonta, biskupa Konstancjany w Egipcie[251]. Jego udokumentowane wyobrażenia ukazują go jako kapłana lub biskupa, ale żywot świętego, znany także bardzo wcześnie u Słowian, określa go jako mnicha i szczegółowo opisuje jego działalność ascetyczną[252]. Piąty w rzędzie namalowany był św. Hilarion (**сты илариѡнь**), jako mnich – starzec o siwych włosach i długiej rozdwojonej brodzie, trzymający zwój w lewej ręce. Hilarion supraski był zapewne identyczny z pochodzącym z Gazy palestyńskim pustelnikiem[253], który, tak jak wymienieni wcześniej dwaj Pawłowie i Makary, należał do pierwszego pokolenia twórców monastycyzmu. Ostatnim na północnej ścianie wyobrażony był św. Efrem (**сты ефремь**), starzec o siwych włosach i brodzie, ubrany w habit mnicha, ze zwojem trzymanym obiema rękami. Tu także z dużym prawdopodobieństwem możemy identyfikować świętego z pochodzącym z Nisibis w Syrii pisarzem i poetą z IV wieku, znanym z bogatej twórczości i ascetycznego życia i zwykle przedstawianym właśnie wśród mnichów[254].

245 G. Kaster, *Johannes von Damaskus,* [w:] LChI, Bd. 7, szp. 102–104.
246 Tegoż, *Josef der Hymnenschreiber (von Konstantinopel),* [w:] tamże, Bd. 7, szp. 208–209. Jego wyobrażenie w klasztorze Ksenofon na Athos z roku 1544 (G. Millet, *Monuments…*, dz. cyt., tabl. 176, 2) i opis w *Hermenei* (*„The Painters…"*, dz. cyt., s. 61) różnią się od supraskiego, jednak podobne wizerunki możemy wskazać w Karije Dżami w Stambule (P.A. Underwood, *The Karije…*, t. III, tabl. 430–431) i na ikonie z końca wieku XIV w Kolekcji Kanelopulosa w Atenach (*Byzantine Art a European Art*, Athens 1964, nr 197).
247 G. Kaster, *Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Grosse,* [w:] LChI, Bd. 8, szp. 84–88.
248 Tegoż, *Petrus von Athos* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 177.
249 Jego wyobrażenie na miniaturze towarzyszącej *Słowom o poście*, słowiańskim rękopisie redakcji bułgarskiej powstałym na Athos w roku 1389 (obecnie Publiczna Biblioteka w Moskwie, No. 462) różni się nieco od supraskiego (S. Radojčić, *Vizantijske slikarstvo od 1400. do 1453.* [w:] *Moravska škola i njeno doba. Naučni skup u Resavi*, Beograd 1972, druga ilustracja po s. 12), które bliższe było opisowi w *Hermenei* (*„The Painters…"*, s. 60).
250 P. Müsseler, *Asketen, Heilige,* [w:] LChI, Bd. 5, szp. 260–265; L. Schütz, *Paulus Simplex,* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 149; A.M. Ritter, *Makarios der Ägypter, der Ältere, der Grosse,* [w:] tamże, Bd. 7, szp. 474–476; C. Weigert, *Paulus von Theben* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 149–151.
251 251 G. Kaster, *Nyphon, von Constantiane (von Armenopolis)*, [w:] tamże, Bd. 8, szp. 66.
252 O.V. Tvorogov, *Žitie Nifonta Konstanckogo,* [w:] *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi. Vyp. 1. (XI – pervaja polovina XIV v.)*, Leningrad 1987, s. 172–173.
253 G. Kaster, *Hilarion von Gaza,* [w:] LChI, Bd. 6, szp. 531–532.
254 J. Myslivec, *Ephraim (Ephräm) der Syrer* [w:] tamże, Bd. 6, szp. 151–152.



Il. 20. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy południowej, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 11457



Il. 21. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy północnej, fotografia wykonana w trakcie prac przy odsłanianiu malowideł, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8876



Il. 22. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy północnej, fotografia wykonana po zdjęciu pobiały, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 8883



Il. 23. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy północnej, stan sprzed 1915, IS PAN, nr neg. 9425

MALOWIDŁA NA ŁUKACH SKLEPIENNYCH I FILARACH

UWAGI WSTĘPNE

Oprócz dwóch dolnych rzędów na ścianach naw, wyobrażenia świętych znajdowały się także w medalionach na gurtach łuków sklepiennych wspierających oktogon i przęsło wschodnie nawy środkowej, w półpostaciach na łukach łączących filary ze ścianami bocznymi oraz w trzech rzędach całych postaci na dwóch ośmiobocznych filarach. Tu, jak i w innych miejscach świątyni, trudność sprawia dokładna identyfikacja postaci, co spowodowane jest nie zawsze dobrej jakości materiałem ilustracyjnym, gdyż wiele fotografii wykonano z dużej odległości, brakiem ich dla niektórych fragmentów cerkwi oraz niezachowaniem się dużej części podpisów, także dla wizerunków, które ocalały. Ułatwieniem może być natomiast występowanie w kilku miejscach obok siebie lub w bliskim sąsiedztwie świętych, których pamięć jest czczona jednego dnia ze względu na wspólne męczeństwo lub inny związek zachodzący między nimi. Identyfikacje są w tych przypadkach ułatwione i mniej sporne, mimo istnienia różniących się czasem tradycji ikonograficznych.

MALOWIDŁA NA ŁUKACH SKLEPIENNYCH (IL. 4)

Na gurcie łuku wspierającego od południa sklepienie nad soleą przedstawiono od wschodu ku zachodowi świętych: Jana (ⷭ҃ты їѡ҃), Misaela (ⷭ҃ты мїсаїлъ), Azariasza (ⷭ҃ты азарїа), Ananiasza (ⷭ҃ты анан҃і), Maksymiana (ⷭ҃ты маѯимїан), Jamblicha (ⷭ҃ты имел | их҃а), Martyniana (ⷭ҃ты мартин | їянь), Dionizjusza (ⷭ҃ты дионисїє) (il. 17, 22). Przedstawieni tu jako młodzieńcy święci należeli do dwóch grup – pierwszy i czterej ostatni byli pięcioma spośród Siedmiu Śpiących Młodzieńców z Efezu[255], natomiast trzej przedzielający ich – Trzema Młodziankami z Pieca Ognistego. Szósty z Efezjan był zapewne przedstawiony w pierwszym medalionie od wschodu na południowym łuku wspierającym oktogon, na co wskazuje jego imię Antoni (ⷭ҃ты аінтні) i młodzieńczy wygląd, siódmego z nich, Konstantyna, możemy domyślać się w następnym medalionie, którego podpis nie zachował się. Popiersie to ukazywało brodatego mężczyznę, co odbiega od powszechnej tradycji wyobrażania tych świętych jako bezbrodych młodzieńców, w malarstwie bizantyńskim spotyka się jednak także ich odmienne charakterystyki, o czym świadczą na przykład freski z kaplicy Dziewicy Marii monasteru św. Jana na Patmos z wieku XII[256]. Dla obu wymienionych grup świętych istniały w sztuce bizantyńskiej wyobrażenia grupowe – Siedmiu Śpiących w Grocie[257] i Trzej Młodziankowie w Piecu z ratującym ich z opresji Aniołem[258]; obrazom tym przypisywano osobne treści i miejsce w programach ikonograficznych świątyni. Zwyczaj umieszczania ich oddzielnie jako męczenników, bez związku z innymi scenami, powstał w sztuce bizantyńskiej po ikonoklazmie, przy czym sporadyczny był w odniesieniu do Siedmiu Efezjan. Podobne zjawisko obserwować możemy także w przypadku innej grupy wysoko czczonych świętych – Czterdziestu Męczenników z Sebaste, przedstawianych na jednym obrazie[259] lub osobno w popiersiach albo półpostaciach[260].

255 Teksty dotyczące Siedmiu Młodzieńców z Efezu przekazały różniące się między sobą spisy ich imion. Na ten temat zob.: M. Lechner, C. Squarr, *Siebenschläfer (Sieben Kinder von Ephesus)* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 344; *„The Painters…"*, dz. cyt., s. 59, przyp. 2 do s. 59 na s. 107.

256 E. Kolias, *Patmos*, Athens 1986, il. 14–16 na s. 20 (trzech spośród siedmiu wyobrażonych jest z brodami). O ikonografii Siedmiu Efezjan: M. Lechner, C. Squarr, *Siebenschläfer…*, szp. 345–348; A. Nikolaides, *Les Sept Dormants d'Ephese de la Panagia de Moutoullas a Chypre. Une peinture inedite de la seconde moitié du XIVe siècle*, „Cahiers Balkaniques", 15, 1990 (= La peinture byzantine au XVe siècle), s. 103–115. Inne przykłady podobnego ujęcia Siedmiu Efezjan oddzielnie, niewymienione w poprzednich pracach, zob. np. kościół św. Barbary -Tahtali kilise w Soganli z roku 1006 albo 1021 (?) (M. Restle, *Die byzantinische…* dz. cyt., t. III, schemat il. 433, 436, 442), pareklezjon św. Anny cerkwi Panagii Kery w Kritse na Krecie z 1. połowy wieku XIV (M. Bourbudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Bazantinische…*, przerys na s. 432).

257 Por. opracowania wymienione powyżej.

258 G. Kaster, *Drei Jünglinge im Feuerofen,* [w:] LChI, Bd. 6, szp. 96–97.

259 Por. np. wyobrażenia w cypryjskich kościołach Św. Mikołaja w Kakopetria z początku wieku XII, św. św. Joachima i Anny w Kaliana z początku wieku XII, Panagii Phorbiotissy w Asinou z roku 1105/6 (A. Stylianou, J. Stylianou, *„The Painted…"*, s. 59, 107, 122, il. 22, 50, 60).

260 Por. np. medaliony na łukach wspierających kopułę w Sofii Kijowskiej (V.N. Lazarev, *Mozaiki…*, dz. cyt., s. 125–132, tabl. 64–93); popiersia u podstawy tamburu cerkwi w Lesnowie z około roku 1346 (S. Gabelić, *Jedna slikarska radionica iz sredine XIV veka. Dečani – Lesnovo – Markov Manastir – Čelopek* [w:] *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka. Medjunarodni naučni skup povodom 650 godina manastira Dečana. Septembar 1985*, Beograd 1985 (= Srpska akademija nauka i umetnosti, Naučni skupovi, Knj. XLIX. Odelenje istorijskih nauka, Knj. 13), tabl. 7–8 i I po s. 376.

Na łuku północnym wspierającym sklepienie przed ikonostasem (il. 17, 19, 20) w pierwszym medalionie od wschodu przedstawiony był św. Lukian (ст҃ы лукі҃я). Świętego, wyobrażonego jako siwowłosy starzec z krótką brodą, możemy identyfikować najprawdopodobniej z kapłanem i męczennikiem z Antiochii[261]. W trzech następnych medalionach przedstawiono świętych Andronika (ст҃ы андрон | никъ), Tarachusa (ст҃ы тархъ) i Probusa (ст҃ы профъ). Pierwszego z nich namalowano jako młodzieńca, drugiego jako dojrzałego mężczyznę z długą owalną brodą, trzeciego jako siwowłosego starca o długiej rozdwojonej brodzie. Była to kolejna grupa świętych czczonych razem – męczenników z Cylicji. Ich wizerunki spotykamy od wieku X, tak w scenach męczeństwa, jak i oddzielnie. Charakterystyki tych świętych w Supraślu różniły się nieco od znanych przedstawień[262]. Następne medaliony zawierały znów podobizny grupy świętych – Eustratiusza (ст҃ы евъст | атїє), Auksencjusza (ст҃ы | евъкє | нтїє), Eugeniusza (ст҃ы евъген | іа) i Mardariusza (ст҃ы мардарїє). Trzej pierwsi byli przedstawieni jako dojrzali mężczyźni, Eustratiusz z długą owalną brodą, jego towarzysze z krótkimi brodami. Mardariusza, którego wizerunek znacznie uszkodzony zachował się, namalowano jako siwowłosego mężczyznę z krótką brodą (il. 35). Piąty święty, umęczony razem i czczony z wymienionymi, Orestes (ст҃ы wрестъ) był namalowany jako młodzieniec w półpostaci (il. 36) z południowej strony filaru, pod łukiem łączącym filar północny ze ścianą i jest jednym z zachowanych wizerunków. Grupa tych pięciu świętych rycerzy z Armenii była szczególnie popularna w sztuce bizantyńskiej, zwłaszcza że ich kult był związany z Konstantynopolem. W Supraślu zostali wyobrażeni jako męczennicy a nie rycerze, co w malarstwie bizantyńskim było bardziej powszechne już od wieku XI[263].

Na północnym łuku wspierającym tambur znalazło się osiem medalionów z wyobrażeniami świętych niewiast (il. 6, 18, 20, 32, 33). W pierwszym od wschodu był wizerunek św. Julity (ст҃аа оулита), do dzisiaj zachowany, a ukazujący wyobrażenie dojrzałej kobiety (il. 37). W kościele bizantyńskim wspominane są dwie święte Julity męczenniczki – z Cezarei Kapadockiej i z Tarsu, z tym że druga z nich była czczona razem ze swym synem Kirykiem i także razem z nim przedstawiana. Trudno rozstrzygnąć, która z nich została wybrana przez supraskiego malarza. Więcej udokumentowanych wyobrażeń pozwala sądzić, że Julita supraska jest męczennicą z Tarsu, wyobrażoną samodzielnie[264]. Trzy następne medaliony przedstawiały święte Nimfodorę (ст҃аа нинф҃о | рн), Metrodorę (ст҃аа мнтр҃о | рн) i Minodorę (ст҃аа мино҃ | рн), wszystkie jako niemłode już kobiety. Męczennice te, siostry pochodzące z Bitynii, poniosły śmierć razem i wspominane są jednego dnia[265]. Kolejny medalion wyobrażał św. Teodorę (ст҃аа ѳеѡра), namalowaną jako starsza kobieta. W kalendarzach bizantyńskich występuje kilka świętych o tym imieniu, a najbardziej znane z nich, to mniszka z Aleksandrii oraz cesarzowa, której osoba związana jest z odnowieniem kultu obrazów. Sądząc z braku korony, w której zwykle malowano cesarzową Teodorę, możemy przypuścić, że w Supraślu znalazł się wizerunek pierwszej z wymienionych[266]. Następny medalion zawierał wyobrażenie św. Eutymii (ст҃аа еѵѳѵмн | мїє), ukazujące młodą kobietę, zapewne przedstawienie szeroko czczonej w Bizancjum męczennicy zwanej obrończynią Ortodoksji[267]. Dalej znajdował się medalion z podobizną św. Tekli (ст҃аа

261 *L. Lucianus von Antiochia,* [w:] LChI (przyp. 114), Bd. 7, szp. 420.
262 C. Weigert, *Tarachus, Probus und Andronikus* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 419. Przedstawione tu wyliczenie wyobrażeń wykazuje, że charakterystyki świętych różniły się. Z supraskich wizerunków Probus najbardziej odbiegał od najczęściej powtarzanego.
263 J. Boberg, *Eustratius, Auxentius (Assentius), Eugenius, Mardarius und Orestes* [w:] tamże, Bd. 6, szp. 200–201; E. Bakalova, *Stenopisite na cărkvata pri selo Berende*, Sofija 1976, s. 44, 46; E.S. Smirnova, V.K. Laurina, E.A. Gordienko, *Živopis…*, s. 317; E. Floreva, *Alinskite…*, dz. cyt., s. 110.
264 G. Kaster, *Julitta und Cyrikus (Quiricus) von Tarsus (von Antiochien),* [w:] LChI, Bd. 7, szp. 241–245.
265 Tegoż, *Metrodora, Menodora, Nimfodora* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 9. Do wymienionych tu wyobrażeń można dodać dwa miniaturowe: w *Żywotach* Symeona Metafrastesa w British Library w Londynie z początku wieku XII (Add. 11870) (Ch. Walter, *The London British Library September Metaphrast Additional 11870*, „Zograf', 12, 1981, s. 11–24, il. 20) i w *Lekcjonarzu* w Bibliotece Watykańskiej (Cod. gr. 1156, fol. 248r) (K. Weitzmann, *Byzantine Miniaturę and Icon Painting in the Eleventh Century,* [w:] tegoż, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, il. 298).
266 G. Kaster, *Theodora Busserin von Aleksandrien (gen. Theodor),* [w:] LChI, Bd. 8, szp. 453.
267 J. Boberg, *Euphemia von Chalzedon, Verteidigerin der Ortodoxie,* [w:] tamże, Bd. 6, szp. 182–186.

ѧєкли), także młodej kobiety. Spośród świętych o tym imieniu najbardziej prawdopodobna wydaje się identyfikacja ze znaną z apokryfów uczennicą św. Pawła, czczoną jako protomęczennica[268]. Jako ostatnia w tym rzędzie figurowała św. Eupraksja (ст҃аа евъпраѯїа). W kościele prawosławnym znane są najbardziej dwie święte tego imienia – pustelnica z Konstantynopola i dziewica-męczenniczka z Nikomedii, z których w Supraślu przedstawiono raczej drugą z nich, gdyż zachowana fotografia przekazała wizerunek młodej kobiety[269].

Na wschodnim łuku wspierającym tambur namalowano osiem medalionów z popiersiami świętych związanych z monastycyzmem (il. 17, 18, 20). W pierwszym od północy wyobrażono św. Thallusa (Thallelaeusa) (ст҃ы ѳа҆ѵ). Ten uszkodzony, ale zachowany medalion ukazuje siwowłosego starca z krótką brodą (il. 38). Wizerunek ów identyfikować możemy z Thallelaeusem z Syrii, eremitą, którego supraska podobizna powtarza przyjętą powszechnie ikonografię[270]. Drugi medalion przedstawiał św. Samsona (ст҃ы сам҃с҃о҃), siwowłosego starca z długą brodą. Był to zapewne znany i powszechnie czczony w Kościele prawosławnym kapłan z Konstantynopola, znany ze swego miłosierdzia i dobroczynności dla bezdomnych i pielgrzymów. Ośrodek kultu św. Samsona znajdował się w stolicy Bizancjum, a imię jego zaliczono w poczet bardzo czczonej grupy lekarzy-anargyrów[271]. W trzecim medalionie wyobrażono św. Eufrozjusza (ст҃ы ефросѝ), młodzieńca o wychudzonej twarzy, z gałązką w prawej ręce. Święty ten był mnichem i zwano go Kucharzem. W ikonografii bizantyńskiej malowano go czasem z krótką brodą, a supraskie wyobrażenie bliskie było wizerunkom Eufrozjusza w Deczanach z około połowy wieku XIV[272] i w cerkwi Matki Bożej w Studenicy (freski z roku 1568)[273]. W następnym medalionie namalowano św. Akakiusza (ст҃ы акакїє), którego możemy identyfikować z mnichem zwanym Klimaksem, uważanym za męczennika i przedstawianym podobnie jak w Supraślu, jako młody człowiek o ascetycznej twarzy[274]. Kolejne trzy medaliony ze świętymi Ksenofontem (ст҃ы ѯенофѳ | онтъ, Arkadiuszem (ст҃ы аркадіє) i Janem (ст҃ы і҃ѡ҃), z których pierwszego wyobrażono jako starca z wysokim czołem, siwymi włosami na skroniach i długą brodą, a dwóch pozostałych jako młodzieńców, były znów wyobrażeniami grupy świętych, ojca i synów. Czczono ich razem z żoną Ksenofonta, a matką Arkadiusza i Jana, Marią, czasem przedstawiając wszystkich razem. Wymienieni święci byli mnichami[275]. Ostatni medalion na opisywanym łuku wyobrażał św. Poimena (ст҃ы пѝнъ), siwowłosego starca o długiej, rozdzielonej na dwa pasma brodzie. Był to najprawdopodobniej wizerunek bardzo popularnego w literaturze ascetycznej pustelnika ze Skete, którego apoftegmaty służyły pokoleniom mnichów jako wskazówki na drogach doskonalenia się. Przypuszczenie to wzmacnia trzymany przez świętego na przedstawieniu supraskim zwój, będący atrybutem uczonych i nauczycieli[276].

Kolejne osiem medalionów znajdowało się na południowym łuku wspierającym oktogon (il. 6, 21, 22, 34). Medalion ze św. Antonim i następny, nie podpisany, zostały omówione wyżej i zaliczone do wyobrażeń Siedmiu Młodzieńców z Efezu, trudno natomiast proponować jakieś identyfikacje dla dwóch następnych, gdyż podpisy nie zachowały się, a twarze – młodzieniec z włosami opadającymi na kark i starzec o siwych włosach, wysokim czole i krótkiej brodzie – nie były specjalnie charakterystyczne. Piąty medalion ukazywał młodzieńcze wyobrażenie świętego podpisanego imieniem Mamas (ст҃ы мамота). Był to zapewne wizerunek kapłana i męczennika z Cezarei Kapadockiej, którego kult właśnie stamtąd wziął swój początek, o czym świadczy także duża ilość zachowanych jego przedstawień w cerkwiach kapadockich[277]. W następnym

268 J. Leibbrand, *Thekla von Ikonium,* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 432–436.
269 J. Boberg, *Euphrasia von Nikomedien,* [w:] tamże, Bd. 6, szp. 186.
270 K. G. Kaster, *Thalleläus von Syrien (von Gabala),* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 428.
271 *Sampson (Samson) Xenodochus von Konstantinopel,* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 309; K. Paskaleva-Kabadaieva, *Cărkvata „Sv. Georgi" v Kremikovskijat Manastir*, Sofija 1980, s. 66–67.
272 V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir…*, tabl. CXXXVIII.
273 M. Šakota, *Manastir Studenica*, Beogard 1986, il. 16.
274 K.G. Kaster, *Achatius gen. Klimax,* [w:] LChl, Bd. 5, szp. 15–16.
275 C. Weigert, *Xenophon, Maria, Arkadius und Johannes (von Jeruzalem),* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 633.
276 *Poimon (Poemen) von Skete,* [w:] tamże, Bd. 7, szp. 218.
277 K.G. Kaster, *Mam(m)as, Mamantos, Mammetos, Mammes von Cäserea* [w:] tamże, Bd. 7, szp. 483–485; S. Gabelić, *Predstave sv. Mamanta u zidnom slikarstvu na Kipru*, „Zograf", 15, 1984, s. 64–74.

medalionie namalowano św. Sozona (ст҃ы созонта), wyobrażając go jako dojrzałego mężczyznę o ciemnych włosach i krótkiej brodzie. Wizerunek ten możemy identyfikować z kapłanem i męczennikiem z Pompejopolis[278]. Większość znanych wyobrażeń ukazuje go jako bezbrodego młodzieńca[279], o tym jednak, że w Supraślu nawiązano do innej także istniejącej tradycji ikonograficznej, świadczy fresk w narteksie klasztoru Hosios Meletios z wieku XVI/XVII, gdzie w scenie męczeństwa w menologionie przedstawiono świętego jako brodatego mężczyznę[280]. W siódmym medalionie umieszczono popiersie św. Korneliusza (ст҃ы корнил), namalowanego jako młodzieńca. Trudno stwierdzić, którego z czczonych Komeliuszy tu przedstawiono; najprawdopodobniejsza wydaje się identyfikacja z Korneliuszem Setnikiem, znanym z Dziejów Apostolskich (Dz. Ap. X–XI), którego wizerunki są rzadkie, ale i odnotowane tradycje ikonograficzne znacznie różnią się między sobą[281]. W ostatnim medalionie namalowany był św. Sabbatios (ст҃ы саватіе), dojrzały mężczyzna o ciemnych włosach i krótkiej brodzie. Święty o tym imieniu występuje w ikonografii bizantyńskiej w grupie razem z Trofimosem i Dozymedonem, jednak supraskie wyobrażenie różni się od zachowanych[282].

Na łukach łączących filary ze ścianami bocznymi namalowano po dwóch świętych w ujęciu do kolan, takież wyobrażenia znajdowały się także na płaskich powierzchniach filarów powyżej gzymsów od południa i północy.

Od południa namalowano świętych Izaaka (ст҃ы исакіе) i Dalmatiusza (ст҃ы далъматіе), z których tylko wizerunek drugiego przekazała nam fotografia, ukazująca siwowłosego starca z długą brodą (il. 27). Święci owi, razem z synem drugiego z nich, Faustem, którego postać możemy identyfikować na zachowanym fragmencie z filara południowego[283], byli mnichami i założycielami pierwszego w Konstantynopolu klasztoru, czczonymi wspólnie. Przedstawienia ich są w sztuce bizantyńskiej bardzo rzadkie[284] i pomija ich nawet *Hermeneja* Dionizego z Furny.

Na północnym łuku znajdowały się dwa przedstawienia – ciemnowłosego mężczyzny z długą brodą i siwowłosego starca, z długą, rozdzieloną na dwa pasma brodą (il. 19, 32). Pokryszkin w opisie zaznaczył, że podpisy nie zachowały się, co odnosiło się także do wizerunku nad gzymsem filaru od strony północnej. Ostatnie z tych wyobrażeń podpisane imieniem św. Orestesa, i ocalałe (il. 35) zostało omówione wyżej, i świadczy o istnieniu przemalowań, które zakryły niewidoczny w roku 1909 napis.

MALOWIDŁA NA FILARACH (IL. 5)

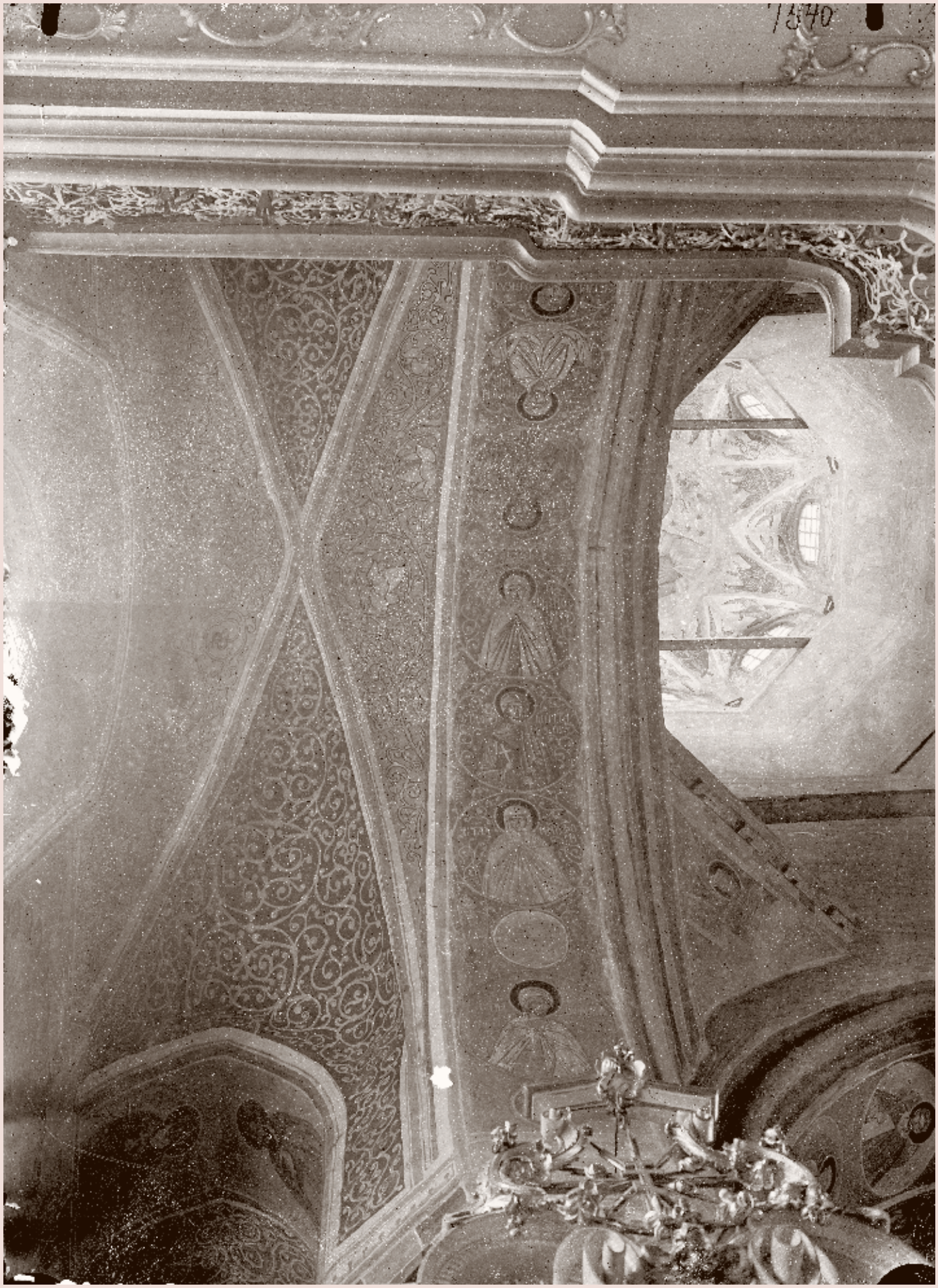
Na dwóch ośmiobocznych filarach w trzech rzędach namalowano 48 pełnofigurowych wyobrażeń świętych. Zachowane do dziś fragmenty malowideł supraskich pochodzą w zasadniczej części właśnie z filarów.

W tej części malowideł odnotował Pokryszkin jeden tylko czytelny podpis – św. Jerzego (ст҃ы геѡргіе) na południowym filarze od wschodniej strony w środkowym rzędzie (il. 39). Wyobrażenie to, znajdujące się wśród ocalałych, przedstawia młodego świętego o charakterystycznej twarzy okolonej kręconymi włosami. Malarz supraski wyobraził Jerzego jako męczennika, bez oznak jego wojskowej profesji[285]. Prace konserwatorskie wykonane podczas przygotowania malo-

278 C. Weigert, *Sozon von Pompejopolis,* [w:] LChI, Bd. 8, szp. 387.
279 Np. w scenie męczeństwa w iluminowanym menologionie z wieku XIV w Bodleian Library w Oksfordzie (Gr. th. f. 1, fol. 8r) (*Byzantine…*, tabl. 361), jako męczennik na północnej ścianie nawy cerkwi Taksjarchów w Kastorii z roku 1359 (S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985 (= Byzantine Art in Greece), il. 16 na s. 103).
280 H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien…*, il. 2.
281 Na relikwiarzyku twerskiego pochodzenia z ostatniego trzydziestolecia wieku XV w Muzeum Historycznym w Moskwie Korneliusz Setnik został wyobrażony jako brodaty kapłan z księgą, podlinnik z wieku XVI charakteryzuje go następująco: „Srednej, rus, vlasy Flora i Lavra … ispod riza patrachil', ispod s belily" (G.V. Popov, A.V. Ryndina, *Živopis'…*, s. 571, il. na s. 607).
282 *Trophimus, Dozymedon und Sabbatios,* [w:] LChI, Bd. 8, szp. 499–500. Inne wyobrażenia tej grupy zob. np. miniatura w *Żywotach Metafrastesa* z początku wieku XII – wszyscy trzej młodzieńcy (Ch. Walter, *The London…*, s. 15, il. 7); menologion freskowy w cerkwi Św. Dymitra w Markowym Monasterze z około roku 1370 – jeden młodzieniec z krótką brodą, dwaj bez (P. Mijović, *Menolog…*, il. 227); menologion freskowy w refektarzu Wielkiej Ławry na Athos z r. 1512 (?) – dwaj brodaci, dojrzali mężczyźni (G. Millet, *Monuments…*, tabl. 146, 1) i podobnie w menologionie w Woroncu z roku 1550 (P. Comarnescu, *Voronet…*, il. 29). W *Hermenei* opisani są tylko Trofim (z początkami brody) i Dozymedon (bez brody) („*The Painters…*", s. 72).
283 Zachowała się dolna część postaci, z której sądzić można, że święty ubrany był w habit mnisi.
284 *Isaak von Konstantinopel,* [w:] LChI, Bd. 7, szp. 8.
285 E. Lucchesi Palli, *Georg, Ostkirche,* [w:] tamże, Bd.6, szp. 365–373.

wideł do ekspozycji odsłoniły napisy towarzyszące jeszcze trzem wizerunkom. Pierwszy fragment przedstawia postać św. Nikity (ст҃ы никита) i pochodzi z północno-wschodniej strony środkowego rzędu filara południowego (il. 40). Świętego wyobrażono jako dojrzałego mężczyznę o długich, rozdzielonych przedziałkiem na środku głowy włosach opadających na kark, krótkiej brodzie, ubranego w suknię i płaszcz, spod którego widoczna jest prawa część płytowego naramiennika[286]. Drugi z wizerunków zachował się w całości i jest to św. Bakchus (ст҃ы вакха) z północno-zachodniej strony środkowej rzędu filara północnego (il. 41). Namalowany on został jako młodzieniec z długimi, opadającymi na kark włosami, ubrany w suknię i płaszcz, trzymający w lewej ręce obnażony miecz, którego pochwę ma przytroczoną do lewego boku[287]. Trzecim z podpisanych jest fragment figury św. Leoncjnsza (ст҃ы леѡ҃н) pochodzący z trudnego dziś do ustalenia miejsca (il. 42). Wizerunek świętego przedstawia młodzieńca o długich opadających na kark włosach, okrytego zbroją płytkową i płaszczem, ze stożkową tarczą przytroczoną do lewego boku, trzymającego obiema rękami krótkie ostrze (miecz?)[288]. Z pozostałych zachowanych postaci wojowników z dużym prawdopodobieństwem możemy identyfikować jeszcze dwie. Pierwsza przedstawia młodzieńca, ubranego w tunikę, zbroję płytkową, płaszcz, pończochy i buty, z okrągłą tarczą okrywającą lewe ramię do dłoni, która podtrzymuje przytroczoną do boku pochwę miecza, kołczanem z łukiem u prawego boku, w prawej ręce trzymającego ukośnie przy ramieniu miecz (il. 43). Opisany wizerunek wyobrażał św. Dymitra[289]. Drugiego świętego namalowano jako starszego siwowłosego mężczyznę z krótką brodą, ubranego w tunikę, płaszcz, pończochy i buty, przewiązanego na piersiach skręconą tkaniną; w lewej ręce trzyma odsunięty w bok miecz w pochwie (il. 44). W tym przypadku identyfikacja jest mniej pewna, gdyż może to być wyobrażenie św. Menasa Kalikeladosa lub Aretasa[290]. Spośród reszty ocalałych fragmentów do pocztu rycerzy można dodać jeszcze trzy postacie, z których pierwsza przedstawia młodzieńca w tunice i krótkim płaszczu z przypasanym u lewego boku mieczem (il. 45). Wizerunek ten znajdował się najprawdopodobniej w środkowym rzędzie północnego filara od strony północnej. Nie zachowały się natomiast twarze dwóch pozostałych świętych wojowników. Pierwszy z nich ubrany jest w tunikę i płaszcz, w lewej ręce trzyma przed sobą miecz, u prawego boku przypasany ma kołczan z łukiem i strzałami, a ramieniem przytrzymuje pikę (il. 46), drugi ubrany jest w zbroję płytową, krótką tunikę do kolan i płaszcz, przy lewym boku przypasany ma miecz, przy prawym kołczan z łukiem i strzałami, w rękach trzyma strzałę (il. 47). Sądząc z miejsc na filarach, jakie udało się ustalić, rycerze-męczennicy zajmowali najprawdopodobniej cały środkowy ich rząd[291]. Wzorce ikonograficzne dla świętych wojowników zostały ustalone w sztuce bizantyńskiej bardzo wcześnie i były powtarzane z niewielkimi modyfikacjami, które w głównej mierze dotyczyły stroju i uzbrojenia, a także przedstawienia ich jako żołnierzy czy osoby świeckie. Dla supraskich wyobrażeń najbliższych wzorów ikonograficznych możemy szukać w malarstwie końca XIV – początku wieku XV ziem serbskich, zwłaszcza w szkole morawskiej (Ra-

286 K.G. Kaster, *Niketas der Gotte,* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 42–43.
287 P. Weigert, *Sergius und Bacchus,* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 329–330.
288 *Leontius, Hypatius und Theodulus mit Gefährten von Tripolis in Phönikien,* [w:] tamże, Bd. 7, szp. 399.
289 Taką identyfikację, opatrzoną znakiem zapytania, zaproponowała L. Lebiedzińska (L. Lebiedzińska, *Freski…*, s. nienumerowana). Obserwacje poczynione na miejscu w muzeum w Supraślu pozwalają na pewność takiego rozpoznania, gdyż obok nimbu świętego widoczna jest nadpisana litera „т" i górna część znajdującej się pod nią litery „е". O ikonografii świętego: J. Myslivec, *Demetrius von Saloniki* [w:] LChI, Bd. 6, szp. 41–45.
290 *Menas Kalikelados (von Konstantinopel)* [w:] tamże, Bd. 8, szp. 7; K.G. Kaster, *Arethas und Gefährten,* [w:] tamże, Bd. 5, szp. 242–243.
291 Nie wydaje się słuszna opinia T. Kmiecińskiej-Kaczmarek, która pisze, że w Supraślu „zwraca uwagę duża stosunkowo liczba tematów 'świętych rycerzy'" (T. Kmiecińska-Kaczmarek, *Uwagi…*, s. 143), gdyż jest to raczej wynik proporcji ich liczby w stosunku do zachowanych wyobrażeń a nie do ogólnej liczby namalowanych postaci. Podane przez Autorkę przykłady wyeksponowania świętych żołnierzy w programach malarskich – we Włodzimierzu Wielkim, Manasiji, próbuje się wiązać z kontekstem historycznym (por.: O. I. Podobedova, *Voinskaja tema i ee značenie v sisteme rospisej cerkwi Spasa na Kovalëve v Novgorode,* [w:] *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naja živopis' XI–XVII v.*, Moskva 1980, s. 196–209, jednak ich miejsce ustaliło się w malarstwie bizantyńskim wcześniej i związane było raczej z kultem, jakim ich darzono. Zauważyć też należy, że niezależnie od naszej niekompletnej wiedzy o liczbie i miejscu świętych rycerzy w Supraślu, pewną niekonsekwencją było przedstawienie najbardziej czczonego z nich – św. Jerzego, bez żadnych oznak wojskowej profesji.



Il. 24. Malowidła kopuły, tamburu, północnego gurtu sklepiennego podtrzymującego tambur i sklepienia nawy północnej, 1909, ФО НА ИИМК РАН, nr inw. 7540

wanica, Kalenić[292]), w szesnastowiecznych – we freskach dzisiejszego terytorium Grecji[293] i Wołoszczyzny[294].

Spośród zachowanych wyobrażeń świętych z filarów znanych jest jeszcze dziewięć twarzy męczenników, wszystkich namalowanych jako młodzieńców, jednak tylko jeden z nich nosi czytelny podpis, widoczny obok nimbu, ciemniejszy od zachowanego tła, ślad po literach, których farba osypała się – **калінъ**. Jest to przedstawienie św. Kallinika, którego identyfikację utrudnia fakt występowania w hagiografii bizantyńskiej kilku męczenników o tym imieniu, jak i brak szerzej znanych wizerunków[295]. Wyobrażenie pochodzi z górnego rzędu północno-wschodniej strony filara południowego. Świętego namalowano w długiej tunice do kostek i płaszczu do kolan, zakrywającym lewą rękę, z krzyżem trzymanym przed sobą w prawej ręce (il. 48). Próba identyfikacji kolejnych postaci pozostaje poza naszymi możliwościami (il. 49–51)[296]. Dobór świętych w programach cerkwi bizantyńskich był traktowany bardzo indywidualnie i trudno wskazać przypadki ich ścisłego powtarzania, nawet w przykładach bliskich sobie czasowo i należących do tych samych szkół.

ZAKOŃCZENIE

Zrekonstruowany powyżej na podstawie zachowanej dokumentacji opisowej i fotograficznej program malowideł supraskich nie odbiegał w wyrażonych treściach od bizantyńskich tradycji. Wybór postaci i scen odzwierciedlał podstawowe idee, jakie za pomocą malowideł ściennych przedstawiano we wnętrzach kościołów. W Supraślu w kopule dominował Pantokrator, napis, wokół którego był wezwaniem do Boga o opiekę nad ludźmi, jak i obietnicą uwolnienia ich z trosk ziemskich i współudziału w chwale, jaką na niebie głoszą otaczający Chrystusa aniołowie, reprezentowani przez wyobrażenia swoich przedstawicieli. Niżej namalowano proroków, którzy zapowiedzieli wcielenie Boga, na co wskazują po części napisy na trzymanych przez nich zwojach, dalej apostołów i ich pierwszych uczniów, których przewodnia rola w tworzeniu kościoła ziemskiego i przewodniczeniu mu została podkreślona oznakami godności biskupiej, w kolejnym rzędzie męczenników, przedstawicieli tych, którzy oddali życie za wiarę, w ostatnim rzędzie świętych biskupów, przewodników i nauczycieli wiernych, a na żagielkach symbolizujące ewangelistów istoty. Wątkiem łączącym program kopuły i tamburu z sanktuarium, gdzie najprawdopodobniej była przedstawiona Matka Boża z Dzieciątkiem i Służba Św. Ojców, stanowił program sklepienia solei, którego treścią była prorocka zapowiedź i realizacja inkarnacji. Na ścianach naw umieszczono dwa rzędy obrazów. Pierwszy dotyczył Chrystusa i podzielony był na dwa wątki: Jego ziemskiego żywota w układzie roku liturgicznego oraz czytań na dwie niedziele po Zmartwychwstaniu. Drugi rząd zawierał ilustracje hymnu Akatyst, opiewającego tajemnice i dokonania wcielenia. W układzie wyobrażeń chrystologicznych i akatystowych mogła być ukryta data powstania malowideł supraskich. Niżej na ścianach naw, na łukach sklepiennych i filarach namalowano licznych męczenników i świętych, wśród których wielu występuje obok siebie w grupach bądź parach utrwalonych w kulcie.

Dominującą ideą supraskich malowideł było wcielenie Boga zobrazowane w różnorodny sposób, nawiązujące do wezwania świątyni – Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie, początku i pierwszej tajemnicy obecności Boga na ziemi wśród ludzi. Twórcy programu lub jego wykonawcy wykazali w wielu miejscach dużą oryginalność, nie powtarzając zna-

292 Rawanica: M. Ljubinković, *Ravanica*, Beograd 1980 (= Umelecki spomenici u Jugoslaviji), il. 11, 43–44,46–47; B. Živković, *Ravanica…*, s. 9, 11; Kalenic: S. Radojčić, *Kalenić*, Beogard 1964, il. 11–13, 39–40, 46–51.

293 Np. w katolikonie klasztoru Stawronikita na Athos z roku 1546 (M. Chatzidakis, *The Cretan…*, il. 151, 162, 164), na freskach klasztoru Philantropinon w Janninie sprzed roku 1542 (M. Acheimastou-Potamianou, He Mone Philantropinon kai he proto phase tes metabyzantines zographikes, Athenai 1983, il. 59–63, 65–68), na freskach klasztorów w Meteorach – katolikonu Św. Mikołaja Anapawsas z r. 1527 (M. Chatzidakis, *Toichographies…*, tabl. 5), katolikonu Wielkich Meteorów z roku 1552 (M. Chatzidakis, D. Sophianos, *ToMegalo Meteōro. Istoria kai technē,* Athēna 1990, il. 149, 155, 157).

294 Freski w cerkwi w Curtea de Argeş z roku 1526, cerkwi szpitalnej w Koziji z roku 1540–1543, cerkwi w Snagowie z roku 1563 (C.L. Dumitrescu, *Pictura…*, il. 47, 51, 52, 63, 67, 78).

295 *Kallinike von Galatien* [w:] LChI, Bd. 7, szp. 265; *Kallinikus,* [w:] tamże, Bd. 7, szp. 265. Supraski Kallinik różni się od dwóch Kallinikosów, których charakterystyki podaje *Hermeneja („The Painters…"*, dz. cyt., s. 75, 80).

296 Podobnie jak w przypadku Kallinika, ślady liter widoczne są także przy głowach kilku innych świętych. Specjalistyczne badania być może pozwoliłyby na ich odczytanie.

nych i stosowanych powszechnie wzorów ikonograficznych, ale przekształcając już istniejące lub czerpiąc z różnorodnych i czasem odległych źródeł. Przegląd wątków tematycznych, a szczególnie bardzo rozbudowanego hagiograficznego wskazuje, że pochodzenie wielu przedstawień i pojedynczych postaci wyjaśnić można tylko znajomością bałkańskiej twórczości późno- i pobizantyńskiej, co obok uwarunkowań historycznych i stylu, jak się okaże w przygotowywanej dalszej części pracy, świadczy o pochodzeniu artystów działających w Supraślu.

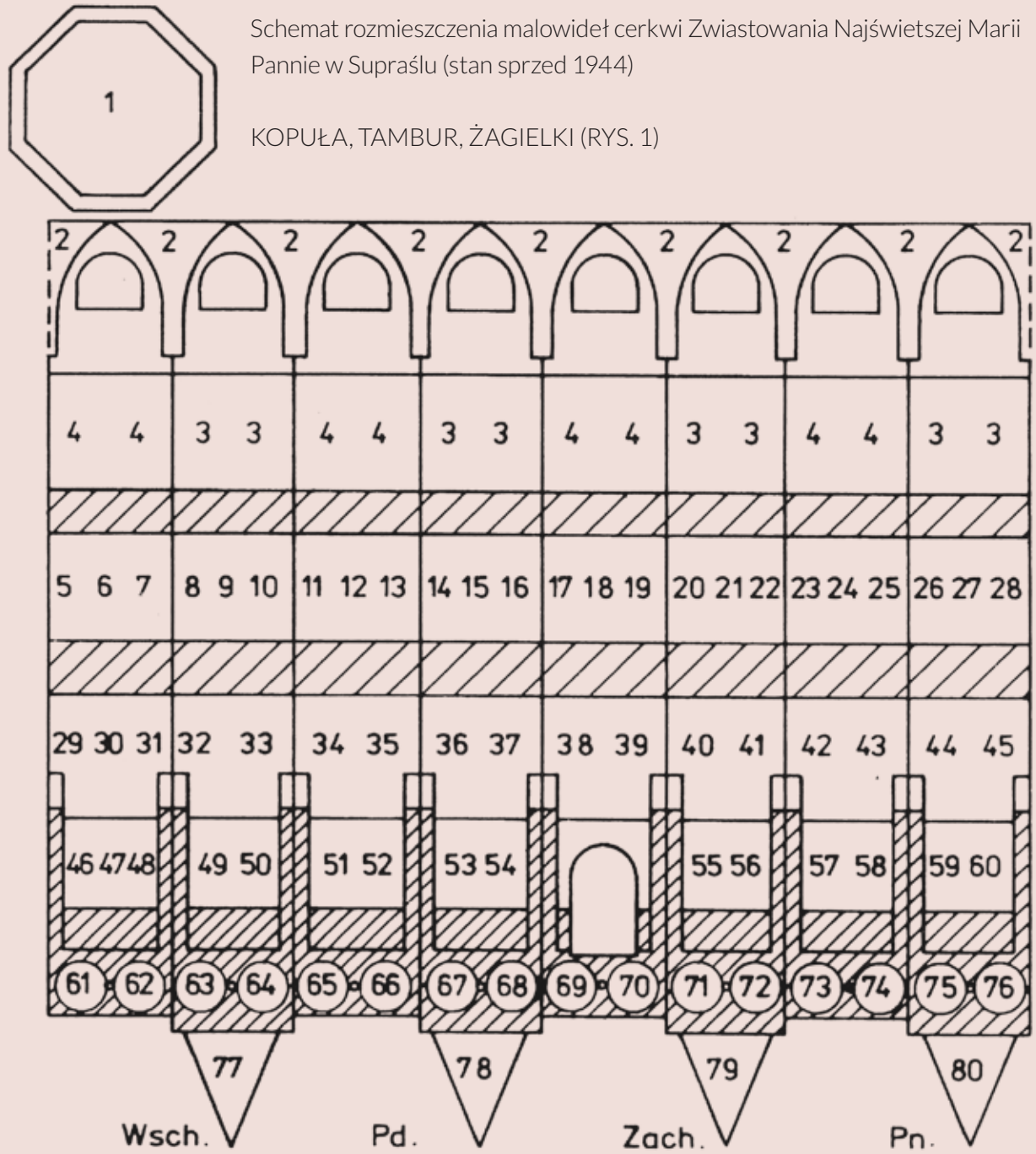
1. Pantokrator
2. Serafiny
3. Cherubiny
4. Anioły

PROROCY:
5. Mojżesz
6. Salomon
7. Dawid
8. Eliasz
9. Elizeusz
10. Jonasz
11. Zachariasz
12. Chabakuk
13. Amos
14. Aggeusz
15. Henoch
16. Sofoniasz
17. Micheasz
18. Jakub
19. Nahum
20. Samuel
21. Joel
22. Niezidentyfikowany
23. Daniel
24. Malachiasz
25. Ozeasz
26. Aron
27. Ezechiel
28. Jeremiasz

APOSTOŁOWIE I UCZNIOWIE:
29. Piotr
30. Paweł
31. Jan Ewangelista
32. Andrzej
33. Łukasz
34. Jakub
35. Szymon
36. Bartłomiej
37. Herodon
38. Aristarch
39. Olimpiusz
40. Silas
41. Silwanos
42. Filip
43. Tomasz
44. Marek
45. Mateusz
46. Marek
47. Justyn
48. Tymoteusz
49. Bazyli
50. Terapont
51. Eupsychiusz
52. Isidorus
53. Artemon
54. Talelaiusz
55. Eutropiusz
56. Kleonik
57. Eulogiusz
58. Basiliskus
59. Kondratus
60. Agatonik

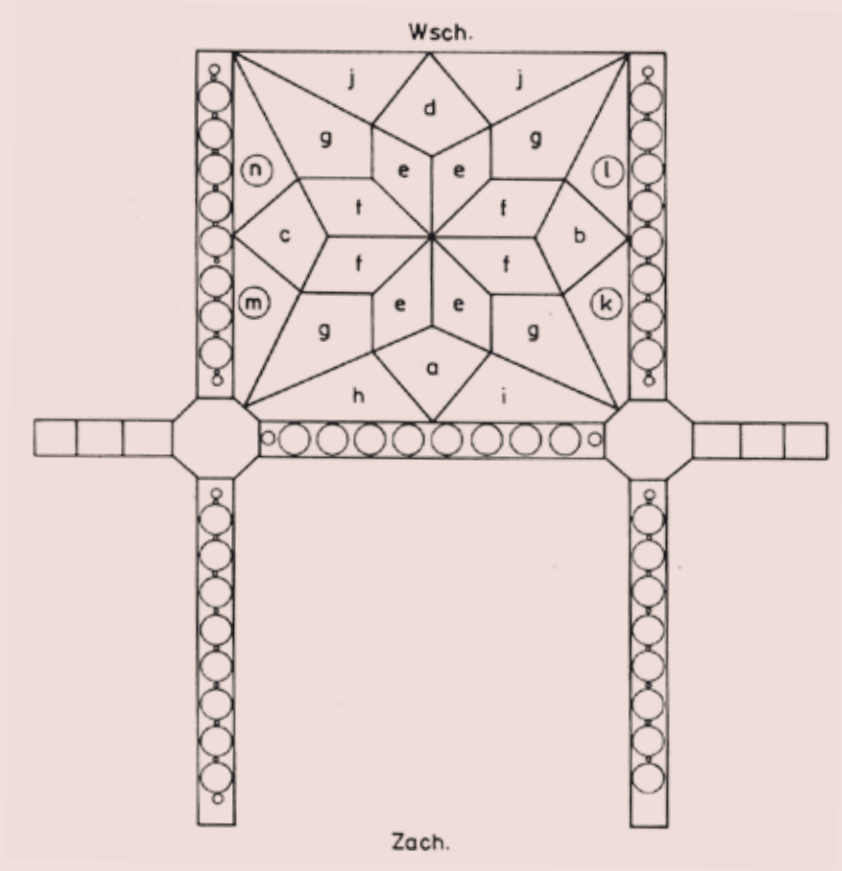
ŚWIĘCI BISKUPI:
61. Kornutus
62. Akakiusz
63. Marcin
64. Hilarion
65. Klemens
66. Sawa
67. Symeon,
68. Kondratus
69. Jan
70. Paweł
71. Antymiusz
72. Aristion
73. Babylas
74. Cyryl
75. Stefan
76. Piotr,

SYMBOLE EWANGELISTÓW:
77. Lew św. Jana
78. Wół św. Łukasza
79. Anioł św. Mateusz
80. Orzeł św. Marka.



Schemat rozmieszczenia malowideł cerkwi Zwiastowania Najświetszej Marii Pannie w Supraślu (stan sprzed 1944)

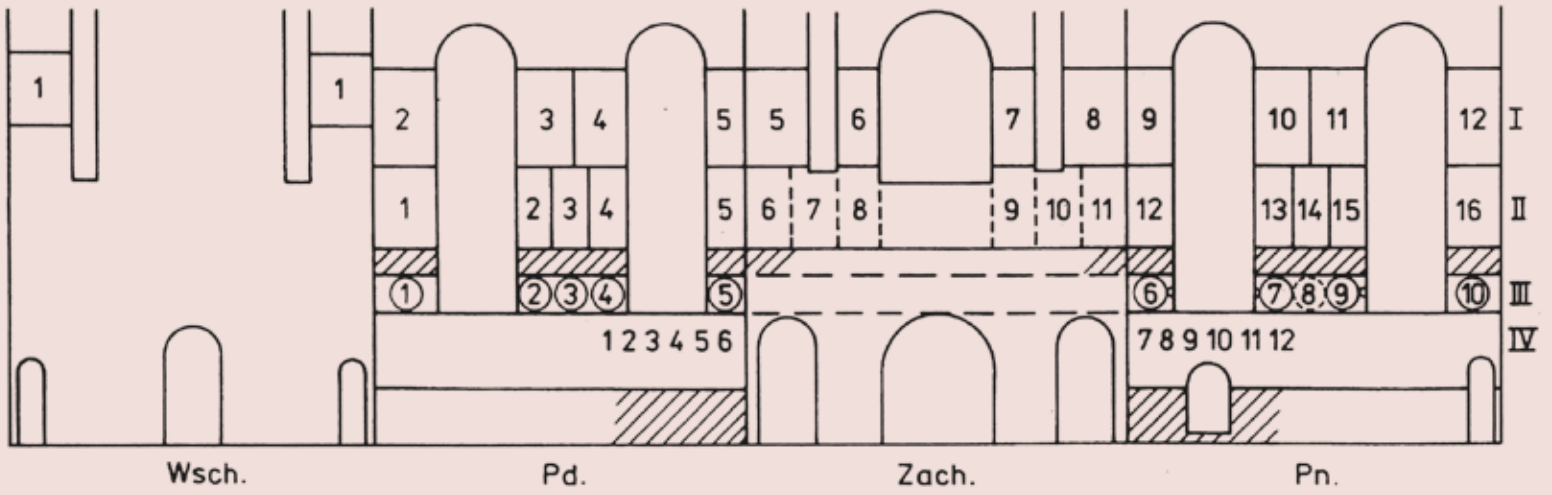
KOPUŁA, TAMBUR, ŻAGIELKI (RYS. 1)



SKLEPIENIE WSCHODNIEGO PRZĘSŁA NAWY GŁÓWNEJ (RYS. 2)

(a) Sabaoth,
(b) Chrystus Anioł Wielkiej Rady,
(c) Chrystus Emanuel,
(d) Gołąb Ducha Świętego,
(e) Serafiny,
(f) Cherubiny,
(g) Tetramorfy,
(h) Izajasz,
(i) Ezechiel,
(j) Serafiny,
(k) św. Pantelejmon,
(l) św. Hermolausz,
(m) św. Damian,
(n) św. Kosma

ŚCIANY NAW (RYS. 3)



I. SCENY CHRYSTOLOGICZNE

1. Zwiastowanie,
2. Narodzenie Chrystusa,
3. Chrzest Chrystusa,
4. Ofiarowanie Chrystusa| w Świątyni,
5. Wskrzeszenie Łazarza,
6. Chrystus ukazujący się niewiastom,
7. Rozmowa Chrystusa z Samarytanką,
8. Wjazd Chrystusa do Jerozolimy,
9. Wniebowstąpienie Chrystusa,
10. Zesłanie Ducha Świętego,
11. Przemienienie Chrystysa,
12. Zstąpienie do otchłani

II. ILUSTRACJE HYMNU AKATYST

1. Kondaktion 1,
2. Oikos 2,
3. Kondaktion 2,
4. Oikos 3,
5. Kondaktion 4,
6. Kondaktion 5,
7. Oikos 5,
8. Kondaktion 6,
9. Oikos 6,
10. Strofa niezidentyfikowana,
11. Strofa niezidentyfikowana,
12. Oikos 8,
13. Kondaktion 8,
14. Strofa niezidentyfikowana,
15. Kondaktion 10,
16. Oikos 10 (?)

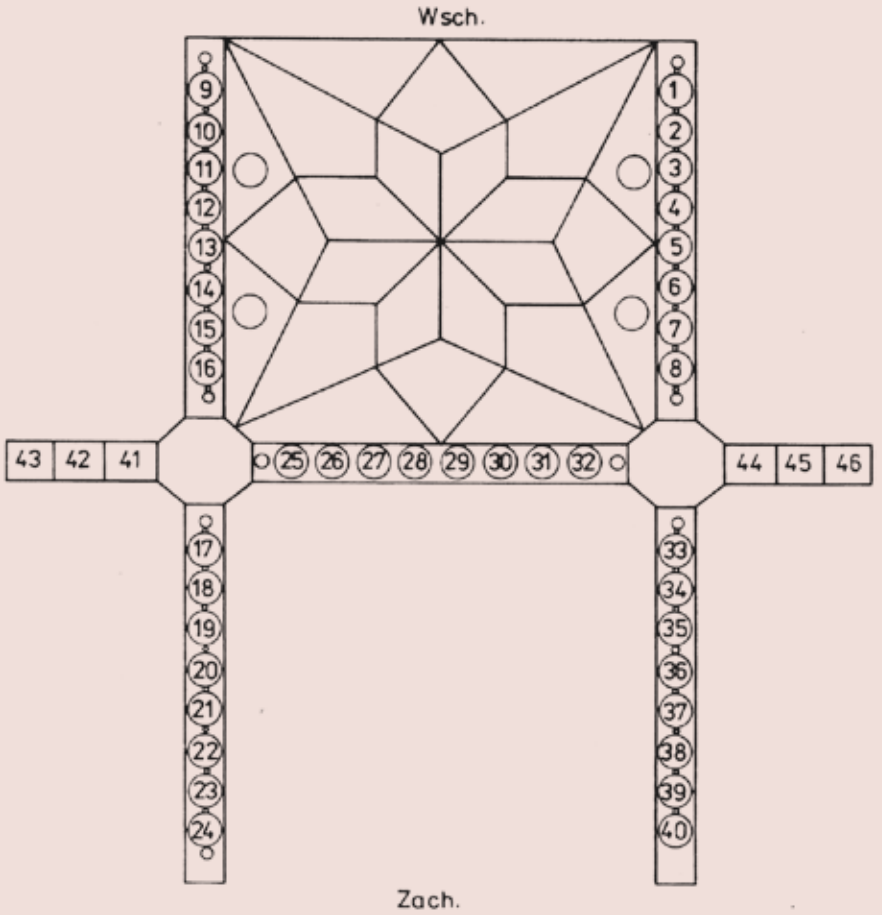
III. MEDALIONY Z POPIERSIAMI

1.–10. Niezidentyfikowani święci,

na ścianie zachodniej
medaliony zasłonięte(?)

IV. PEŁNOFIGUROWE WYOBRAŻENIA ŚWIĘTYCH

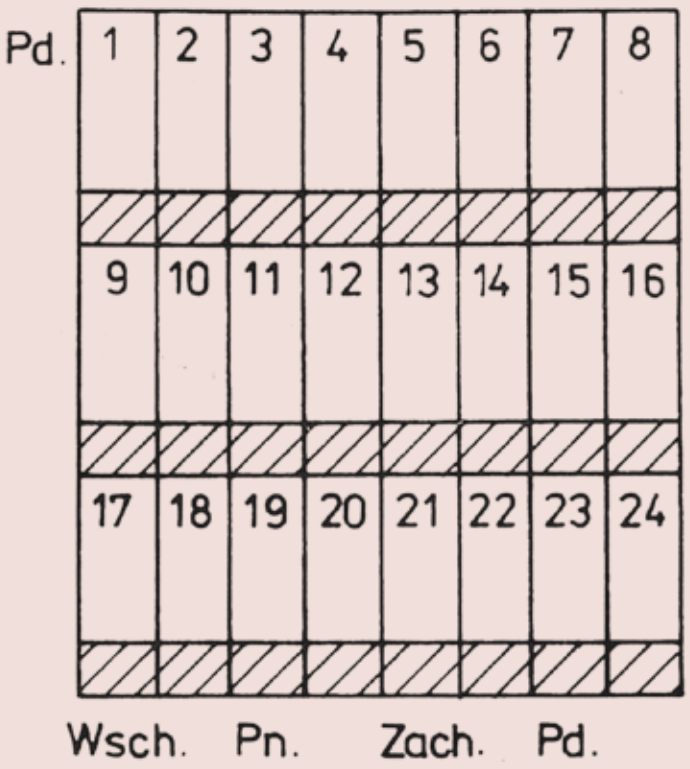
1. Kosma Pieśniarz(?),
2. Jan z Damaszku,
3. Józef Hymnograf,
4. Onufry,
5. Piotr z Atosu,
6. Izaak z Syrii,
7. Paweł Prostak,
8. Makary Wielki,
9. Paweł z Teb,
10. Nifont,
11. Hilarion,
12. Efrem

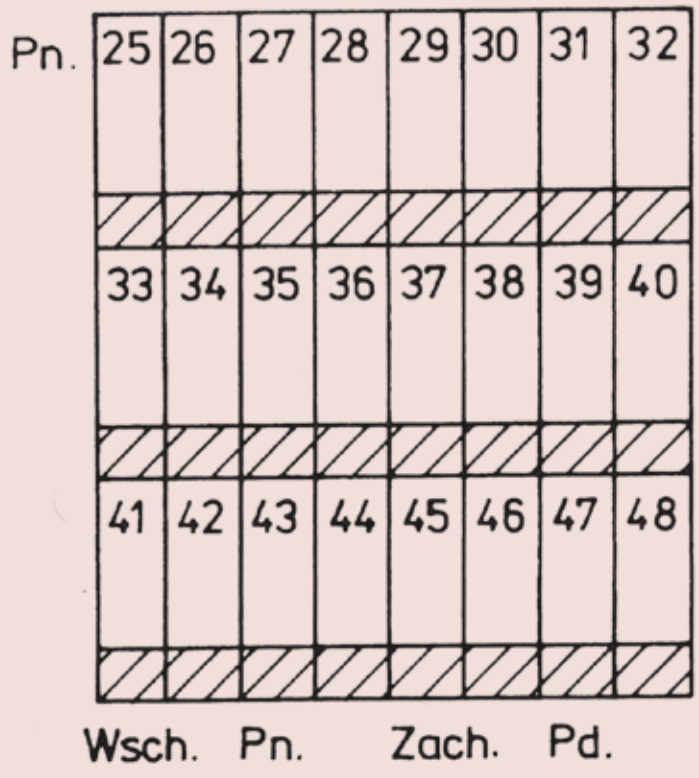


GURTY ŁUKÓW SKLEPIENNYCH: WYOBRAŻENIA ŚWIĘTYCH (RYS. 4)

1. Jan,
2. Misael,
3. Azariasz,
4. Ananiasz,
5. Maksymian,
6. Jamblich,
7. Martynian,
8. Dionizy,
9. Lukian,
10. Andronik,
11. Tarachus,
12. Probus,
13. Eustratiusz,
14. Auksencjusz,
15. Eugeniusz,
16. Mardariusz,
17. Julita,
18. Nimfodora,
19. Metrodora,
20. Menodora,
21. Teodora,
22. Eutymia,
23. Tekla,
24. Eupraksia,
25. Thallus,
26. Samson,
27. Eufrozjusz,
28. Akakiusz,
29. Ksenofon,
30. Arkadiusz,
31. Jan,
32. Pimen,
33. Antoni,
34.–36. Niezidentyfikowani święci,
37. Mamas,
38. Sozon,
39. Korneliusz,
40. Sabbatiusz,
41. Orest,
42.–43. Niezidentyfikowani święci,
44. Faust(?),
45. Dalmatiusz,
46. Izaak

FILARY (RYS. 5)





1. Niezidentyfikowany święty,
2. Kallinik,
3–8. Niezidentyfikowani święci,
9. Jerzy,
10. Nikita,
11–35. Niezidentyfikowani świeci,
36. Bakchus,
37–48. Niezidentyfikowani świeci.

Zachowane wyobrażenia świętych:
Leoncjusza, Dymitra, Menasa, Arethasa(?)
pochodzą z nieustalonych miejsc filarów.
Pola zakreskowane zajmowały ornamenty.



STANISŁAW STAWICKI

MALOWIDŁA ŚCIENNE Z DAWNEJ CERKWI ZWIASTOWANIA NMP W SUPRAŚLU

– PROBLEMY TECHNICZNE I TECHNOLOGICZNE*

Artykuł prof. Stanisława Stawickiego, *Malowidła ścienne z dawnej cerkwii Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne*, został opublikowany w „Biuletynie Konserwatorskim Województwa Podlaskiego" w zeszycie 10, wydanym w 2004 roku [s. 7–43].

* Artykuł niniejszy stanowi poprawioną i uzupełnioną wersję pracy *Malowidła ścienne z dawnej cerkwi oo. Bazylianów w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne,* jaka ukazała się drukiem w zbiorze pt. *Ars longa – vita brevis* nakładem Wydawnictwa UMK w Toruniu w 2003 roku. W niniejszym artykule skorygowano niektóre wydarzenia związane między innymi z historią malowideł i ich przechowywaniem po dokonaniu transferów oraz wprowadzono nowy rozdział sygnalizujący problemy związane z pracami renowacyjnymi i malarskimi wykonanymi w cerkwi w XVIII i XIX wieku.

HISTORIA MALOWIDEŁ

Spośród stosunkowo nielicznych dzieł ściennego malarstwa typu bizantyńsko-ruskiego, jakie powstały na terenach Korony i Litwy, na szczególną uwagę zasługuje dekoracja malarska cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu. Cerkiew ta wraz z całym zespołem opacko-klasztornym oo. bazylianów została zniszczona w lipcu 1944 roku, w niewyjaśnionych jak dotąd do końca okolicznościach, przez wycofujące się wojska hitlerowskie. Najbardziej ucierpiała sama świątynia, która praktycznie przestała istnieć wraz z ocalałym do chwili zburzenia wyposażeniem wnętrza – w tym także z cenną polichromią wykazującą odmienne pochodzenie i cechy w stosunku do bliżej nam znanych malowideł bizantyńskich wczesnego okresu Jagiellonów.

Na skutek wysadzenia cerkwi w powietrze, co w całym zespole klasztornym było najcięższą stratą, zachowały się właściwie tylko dwa filary (południowy i północny), na których niemal cudem uratowały się fragmenty malowideł z przedstawieniami świętych i męczenników. One też stanowią do dzisiaj bardzo cenny materiał badawczy dla historyków sztuki.

Niewielkie fragmenty murów oraz stos gruzów, zalegający centralną część cerkwi do połowy wysokości filaru północnego, nie rokowały nadziei – już po pobieżnych oględzinach rumowiska – na uzyskanie dodatkowego materiału badawczego, jakim by były zapewne zachowane jeszcze szczątki malowideł w zwałach roztrzaskanych cegieł, tynków, części metalowych, drewnianych itp. Jakiekolwiek prace poszukiwawcze w olbrzymiej stercie gruzów przekraczały w latach 1945–1947 możliwości służb konserwatorskich, zarówno pod względem merytorycznym, jak i finansowym. Dlatego też w trudnych warunkach powojennych uratowanie 30 stosunkowo dużych partii malowideł o łącznej powierzchni ok. 33 m^2 należy uznać za sukces konserwatorski, którego głównym autorem był ówczesny konserwator malarstwa Feliks Konecki. Zdjęcie wszystkich malowideł metodą *stacco* z podłoża murowego, jakim były grożące zawaleniem się filary, osadzenie ich na nowych ruchomych podłożach nośnych – mimo wielu wad technicznych i technologicznych samego wykonawstwa konserwatorskiego – pozwoliło przetrwać cennym fragmentom polichromii supraskiej w magazynie WKZ przy ul. Mickiewicza 5 w Białymstoku przez ok. 18 lat, tj. do czasu ponownej i dokładniejszej konserwacji.

W latach 1963 i 1964 w Pracowni Konserwacji Malarstwa PP PKZ w Warszawie w zespole mgr Kaliny Stawickiej wykonano cały szereg niezbędnych zabiegów konserwatorskich, które w głównym zarysie polegały na: 1) usunięciu z odwrocia wszystkich malowideł warstw gipsu z lat 1945–1947, stanowiącego wzmocnienie oryginalnego tynku, wraz z korodującymi zbrojeniami wykonanymi z drutu w formie siatki; 2) przygotowaniu drewnianych ram oraz umocowaniu w nich na całej powierzchni niekorodującej siatki; 3) ułożeniu poszczególnych płatów malowidła w ramach – odwrociem do siatki; 4) zalaniu odwrocia płatów poprzez siatkę cienką warstwą gipsu (pełniącego funkcję dublażu oryginalnego tynku) zarobionego na wodzie z dodatkiem roztworu polialkoholu winylu (woda zarobowa stanowiła ok. 1% roztworu PAW); 5) wykonaniu drobnych uzupełnień tynków (kity), a w razie potrzeby założeniu większych łat piaskowo-wapiennych; 6) rozwiązaniu artystyczno-estetycznym lica poszczególnych fragmentów malowideł (oszczędnym punktowaniu w formie kreski oraz zakładaniu tzw. neutralnych łat barwnych w partiach większych ubytków warstwy malarskiej wraz z oryginalnym tynkiem).

W czasie konserwatorskiego opracowywania poszczególnych płatów malowideł – zarówno ich lica, jak i odwrocia – poczyniono szereg cennych obserwacji, które z czasem stały się podstawą do zakrojonych już na szeroką skalę prac badawczych odnośnie do techniki i technologii ściennej dekoracji malarskiej z cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu.

Po blisko czterdziestu latach powrócono do problematyki zachowanych fragmentów, bazując w tym względzie nie tylko na interesujących obserwacjach z lat 1963 i 1964, ale przede wszystkim wykorzystując zasadniczy postęp w instrumentalnych fizykochemicznych metodach badań. Nie bez znaczenia była tu również duża odpowiedzialność wszystkich konserwatorów opracowujących poszczególne płaty malowideł oraz zabezpieczenie we właściwym czasie dziesiątków drobnych fragmentów polichromii, z których nie udało się ułożyć żadnych logicznych form, a następnie troskliwe ich przechowanie przez władze muzealne w Białymstoku.

Te okruchy uratowanych malowideł nie przedstawiały pod względem ikonograficznym większej wartości, ale do badań laboratoryjnych – jako próbki nie skażone środkami klejącymi i składające się tylko z warstwy malarskiej i tynku na całą jego grubość – stanowiły doskonały materiał badawczy pod względem technologicznym. W niektórych przypadkach był to dogodniejszy materiał niż trzydzieści dużych zakonserwowanych i eksponowanych w dawnej kaplicy Pałacu Opatów fragmentów, które przy pobieraniu próbek stwarzały barierę etyczną, uniemożliwiającą np. dostęp do tynku malowideł od strony lica. Wiadomo bowiem, że niektóre badania, np. termiczne za pomocą derywatografu, wymagają zużycia co najmniej jednego lub kilku cm^3 materiału.

Problemy techniczne i technologiczne malowideł supraskich stały się przedmiotem dociekań jeszcze z innego powodu. Jest nim domniemane autorstwo „Serbina Nektarija Malara", którego wymienia pod datą 1557 opublikowaną w 1870 roku w *Kronika Ławry Supraskiej*[1]. Z problemem autorstwa związany jest obszerny podlinnik (dosłownie: autentyk, oryginał) pod nazwą *Tipik" o cerkozmom" i nastknnom" pis'm episkopa Nektarija iz" serbskago grąda Velesa, 1599 goda*[2], którego wskazówki technologiczne w dużym stopniu pokrywają się z technologią i techniką malowideł supraskich. Wszystko to będzie przedmiotem rozważań i określonych wniosków w dalszym ciągu niniejszej pracy.

Kronika Ławry Supraskiej wzmiankuje co prawda Nektarija, ale nie potwierdza jego autorstwa, jeśli chodzi o malarski wystrój murowanej cerkwi Zwiastowania bazyliańskiego monasteru w Supraślu. Odnośne zdanie, na którym oparto wniosek, dotyczy wypłaty: „Serbinu Nektariju malerju za Deisusec teploe cerkvi dano 6 kop grošej, a zoloto cerkovnoe. Za dvě svjatosti, što on že robil", trech" svjatitelej i trech" prepodobnych" 9 kop" grošej, a zoloto cerkovnoe". Rejestr wypłat za różne prace jest długi, ale nie ma w nim mowy o ściennym malarstwie w cerkwi Zwiastowania. Przekaz zawarty w publikowanej kronice ławry podaje więc, że malarz wykonał na pewno co najmniej trzy ikony, z których pierwsza stanowiła wyobrażenie Deesis, a następne były wizerunkami nieznanych nam świętych, ujętych w dwie trzyosobowe grupy, czyli dwie ikony. Deesis wykonano na pewno dla tzw. ciepłej cerkwi poświęconej Janowi Ewangeliście, która spłonęła jeszcze w XVII wieku. Była to cerkiew drewniana i nieco starsza niż duża, murowana świątynia o charakterze obronnym pw. Zwiastowania NMP. Można przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa, że dwie ikony z wizerunkami świętych i szereg innych dzieł oraz prac wymienionych w kronice ławry (rozdz. 20. 1557. *Opis' veščat" Suprasl'skago monastyrja...*)[3], za które wypłacono określone sumy pieniężne, odnoszą się przede wszystkim do cerkwi Zwiastowania. W tej części nie występuje jednak żadne nazwisko malarza.

Krótka wzmianka o malarzu Nektariju jako twórcy *Deesis* i innych ikon, którą zamieszcza kronika ławry, nie jest więc wystarczającym dowodem. Sprawa jest tym bardziej skomplikowana, że archiwalny rękopis kroniki nie zawiera rozdziału, w którym by (w długim rejestrze wydatków na ikony, sprzęt cerkiewny, złocenia itp.) wzmiankowany był „Serbin Nektarij Malar". Powstaje również pytanie, skąd pochodzi obszerny wykaz wydatków, jeśli nie zawiera go oryginalny rękopis? Jako pierwszy *Opis' veščat" i utvarjam suprasl'skoj monastyrskoj cerkvi...*, w którym znajdujemy wzmiankę o Nektariju, zamieszcza czasopismo "Veštnik" Zapadnoj Rossîi„ w 1867 roku[4], nie podając jednak żadnego źródła. Ten sam rozdział *Kroniki Ławry Supraskiej*, z drobnymi zmianami językowymi, został zamieszczony w IX tomie rocznika „Archeografičeskij Sbornik Dokumentov" w 1870 roku.

Autorstwo malowideł supraskich jednoznacznie przypisane Nektarijowi (L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968*, Kraków 1968) na podstawie

1 *Kronika Lawry Supraslskiey*, „Archeografičeskij sbornik dokumentov otnosjaščichsja k istorîi sěvero- zapadnoj Rusi", Vilna 1870, t. IX, s. 52 (dalej: *Kronika...*).
2 N.I. Petrov", *Tipik" o cerkovnom" i nastěnnom" pis'mě episkopa Nektarîja iz" serbskago grada Velesa, 1599 goda i značenîe ego v" istorîi russkoj ikonopisi*, „Zapiski Imperatorskago Russkago Archeologičeskago Obščestva", S.-Peterburg 1899, t. XI, Vyp. pervyj i vtoroj, Novaja Serîja, s. 1–31 (oprac. historyczno-językowe), s. 31–52 (przepisy technol.).
3 *Kronika...*, rozdz. 20.1557. *Opis' veščat" Suprasl'skago monastyrja sostavlennaja nastojatelem" ego archimandritom" Sergiem" Kimbarem"*, s. 49–55.
4 Modest archimandrit, *Suprasl'skij Blagověščenskij Monastyr'*, „Veštnik Zapadnoj Rossîi" 1867, t. III, Knižka VIII, otděl" 1, s. 55.

lakonicznej wzmianki w publikowanych periodykach, a nie archiwalnego rękopisu, byłoby mało wiarygodne. Do zupełnie innego spojrzenia na tę kwestię skłania teza prof. S. Petkovića z Uniwersytetu Belgradzkiego o dwóch różnych Nektarijach: malarzu i autorze traktatu o malarstwie jednocześnie oraz dostojniku kościelnym obrządku wschodniego[5]. Petković zwraca w swej pracy uwagę na pomyłki historyczne w opracowywaniu *Tipika* w końcu XIX wieku, na naiwne oszustwa przepisywaczy podręcznika o malarstwie w XVIII wieku, wreszcie na niejasności i nieścisłości w datowaniu tego podręcznika przez skądinąd cenionego badacza rosyjskiego N.I. Petrova. Wnioski, do jakich doszedł Petković, że „Nektarij Serbin malarz [...] jest twórcą cennej erminii z połowy XVI w." będą dla autora niniejszej pracy punktem wyjścia do rozważań potwierdzających tezę serbskiego uczonego. Rozwinięcie tej tezy będzie opierało się na analizie strony technicznej i technologicznej malowideł supraskich, w której uwzględniono zarówno praktyczne wskazówki *Tipika* oraz innych przekazów pisanych[6], jak i współczesne badania laboratoryjne. Wyniki tych badań w dużym stopniu pokrywają się z przepisami zawartymi w traktacie Nektarija malarza oraz innych podlinnikach mówiących głównie o malarstwie ściennym.

ANALIZA PETROLOGICZNA TYNKÓW

Malowidła supraskie łącznie z ich podłożem wyrównującym, czyli tynkiem, wykonane zostały według tradycji bałkańskiej. Tynk[7] ten jest dwuwarstwowy, o zmiennej grubości wynoszącej od ok. 0,5 cm do 1,5 cm, w nielicznych przypadkach przekraczając górną granicę nawet o parę milimetrów. Grubość warstwy wierzchniej waha się od ok. 1,5 mm do 4 mm. Dla obu warstw łączna zawartość węglanu wapnia (CaCO3) pełniącego funkcję spoiwa, jak wykazały analizy derywatograficzne na podstawie kilku próbek[8], waha się od 45,7 do 47,7% wagowych. Nieznaczne różnice dowodzą, że zaprawa była starannie i dokładnie wymieszana. Badania mikroskopowe wykazały z kolei, że spoiwo wapienne, zresztą w nieznacznym tylko stopniu przekrystalizowane, pod względem objętościowym wynosi od ok. 60 do 64% – dokładnie od 60,3 do 64,3% według analizy planimetrycznej. W całej powłoce tynkowej zgodnie z badaniami termicznymi (również na podstawie kilku próbek tynku) zawartość materiałów organicznych wynosi od ok. 0,7 do 0,8% wagowych. Natomiast badania mikroskopowe wraz z analizą planimetryczną wykazały, że włókniste części tynku – wchodzące w skład wypełniacza, niekiedy zmineralizowane mikrolitami kalcytu – stanowią poniżej 2% objętości (łącznie dla *arriccio* oraz *intonaco*). Między warstwą spodnią (*arriccio*) a warstwą wierzchnią (*intonaco*) istnieją zasadnicze różnice technologiczne.

Jak widać tynki supraskie wykonane są z zaprawy o wyraźnej przewadze spoiwa nad wypełniaczem, które w wierzchniej warstwie w postaci $CaCO_3$ wynosi aż od 70 do 86% objętości, a ponad 70% ilości wagowych. *Arriccio*, stanowiące

5 S. Petković, *Nektarij Serb, malarz z XVI w. i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, „Rocznik Białostocki", 1989, t. XVI, s. 293–319; uczony serbski twierdzi również, że „[...] w Supraślu mówić można o istnieniu co najmniej trzech mistrzów, zaś najlepszym malarzem z tej grupy byłby ten, którego moglibyśmy utożsamić z Nektarijem", tamże, s. 311–313.

6 Obok podlinnika o nazwie *Tipik...* korzystano również z innych rosyjskich podlinników, między innymi z rękopisów szesnasto- i siedemnastowiecznych, opracowanych przez: P. Simoni, *K" istorii obichoda knigopisca, perepletčika i ikonnago pisca pri knižnom" i ikonnom" stroenii*, „Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva" 1906, z. 161 (CLXI), vypusk" 1. Poza tym uwzględniono niektóre opracowania wcześniejsze, mimo że kładą one nacisk na stronę historyczno-literacką podlinników, między innymi D.A. Grigorov, *Russkij ikonopisnyj podlinnik" (Russkij licevoj podlinnik")* –– w spisie tomu, „Zapiski Imperatorskago Russkago Archeologičeskago Obščestva" 1887, t. III, vypusk" 1. Novaja Serija; tamże, *Technika freskovoj živopisi po russkomu ikonopisnomu podlinniku*, „Zapiski..." 1887, t. III, vypusk" 2, s. 418–420; por. także *O pis'me po syroj štukaturke* w wyd. Mastera iskusstva ob iskusstve, Moskva 1969, t. VI, s. 22–25.

7 Badania mikroskopowe tynków wraz z analizą planimetryczną wykonał dr R. Orłowski w Laboratorium Mikroskopii Elektronowej i Mikroanalizy Instytutu Nauk Geologicznych PAN w Warszawie. Analiza planimetryczna posłużyła w tym wypadku do określenia objętościowej zawartości składników tynku.

8 Badania termiczne próbek tynku, pobranych w różnych miejscach i różnych warunkach, wykonano w dwóch niezależnych ośrodkach badawczych: (a) Zakładzie Betonów i Spoiw Instytutu Techniki Budowlanej, mgr inż. Jan Bobrowicz, (b) Laboratorium Analizy Termicznej Instytutu Nauk Geologicznych PAN Warszawie, mgr M. Kuźniarski. Termiczna analiza różnicowa jest metodą pomiarową, która pozwala śledzić procesy termicznego rozkładu składników zawartych w próbce – z jednoczesną rejestracją procesów związanych ze zmianą masy – oraz towarzyszące im efekty cieplne. Zaletą tej metody jest możliwość jakościowego i ilościowego interpretowania poszczególnych efektów zmiany masy.



warstwę spodnią, zawiera znaczne ilości skał węglanowych, którymi najczęściej są brunatno zabarwione margle. One to wraz z wypełniaczem organicznym (słoma) nadają tynkowi w stosunku do dzisiejszego, odpowiednio wyselekcjonowanego wapna wyraźnie ciemniejszą szarożółtawą tonację, która wpływa na niepowtarzalną barwę i temperaturę cienkiej warstwy *intonaco,* a następnie na samą warstwę malarską.

Według badań mikroskopowych warstwa *intonaco* zawiera na ogół poniżej 12% objętości wypełniacza mineralnego, zaś warstwa *arriccio* ok. 25% – górna granica objętości tej ostatniej dochodzi nawet do 29%. Pomiary wykonano na próbkach tynku wielkości od ok. 1 cm^3 do 2,5 cm^3. Wypełniacz mineralny dla obu warstw tynku pod względem chemicznym w zasadzie nie różni się, natomiast – oprócz zdecydowanie mniejszej jego ilości w warstwie wierzchniej – ziarna skał okruchowych są znacznie mniejsze w warstewce *intonaco*, gdzie przeciętnie wynoszą od 0,16 mm, nie przekraczając 0,3 mm. Wypełniacz mineralny warstwy *arriccio* składa się – oprócz wypełniacza organicznego – z ziaren kwarcu (wielkości wynoszącej do 1,0 x 0,6 mm), ziaren skaleni (wielkości do 0,4 x 0,16 mm) oraz zbliżonej wielkości okruchów skał krystalicznych i osadowych, sporadycznie występują pojedyncze blaszki biotytu (do 0,3 mm) oraz ziarna innych minerałów skał krystalicznych (amfibole, pirokseny).

Stopień obtoczenia ziaren wypełniacza jest silnie zróżnicowany: od pojedynczych ziaren kwarcu doskonale owalnych do ostrokrawędzistych (skalenie, kwarce i in.). Skład mineralny i niski na ogół stopień obtoczenia ziaren świadczą o krótkim transporcie materiału stanowiącego wypełniacz.

Istotnym składnikiem tynków supraskich są również okruchy skał węglanowych wielkości wynoszącej do 1,2 x 0,8 mm, które stanowią nierozłożone fragmenty surowca węglanowego służącego do produkcji wapna – obejmują one ok. 10% objętości tynku. Obok najliczniejszych drobnych ziaren

1. Poprzeczny przekrój tynku z widoczną różnicą struktury dwóch warstw: arriccio (spodniej) oraz intonaco (wierzchniej)

wapieni mikrytowych, występują także wapienie krystaliczne o znacznym zróżnicowaniu wielkości kryształków kalcytu – od 0,05 do 0,3 mm. Wapienie krystaliczne są prawdopodobnie pochodzenia organodetrytycznego, wśród nich stwierdzono fragmenty wapieni mszywiołowych.

Zróżnicowany, jak widzimy, wypełniacz mineralny tynków supraskich pochodził zapewne z osadów rzecznolodowcowych, pospolitych na całym obszarze Niżu Polskiego. Nadawał on tynkowi – łącznie z nierozłożonymi fragmentami surowca węglanowego oraz samym wapnem – określone właściwości techniczne i estetyczne. Tynk taki można było łatwo gładzić, zwłaszcza jego wierzchnią warstwę, oraz łatwo pokrywać kolejnymi warstewkami farby, ponieważ pędzel nie napotykał na przeszkodę w postaci wystających części różnego rodzaju wypełniacza. Końcowy efekt estetyczny malowideł zależny był więc w znacznym stopniu od podłoża wyrównującego, czyli tynku, a więc od rodzaju jego wypełniacza oraz spoiwa, następnie sposobu przyrządzania zaprawy i wreszcie wykonania samego tynku.

PRZYRZĄDZANIE CIASTA WAPIENNEGO I ZAPRAWY

Skład i charakter dwóch warstw powłoki tynkowej różni się, jak widać znacznie, co zresztą w dużym stopniu odpowiada przepisom zawartym w *Tipiku*. Oto odnośna wskazówka[9]*:* „Najpierw [trzeba wapno] przygotować w skrzyni: rzucać w jedno miejsce owsianą słomę, zmiętą i drobno posiekaną na pół palca, a także piasek; zgarnąwszy [wszystko razem] zostawić tak na trzy dni, aby słoma zmiękła i złączyła się z lewkasem i piaskiem. A nim zaczniesz narzucać lewkas na ścianę, to przed wprowadzeniem lewkasu zmocz dokładnie [tę] ścianę wodą i tejże godziny wprowadzaj lewkas; jeśli jest ze słomą i piaskiem, narzucaj grubo i dociskaj mocno do ściany. Na tenże narzucić [trzeba] cienko także lewkas ze lnem, tak aby można było pokryć lewkas spodni, [następnie] dobrze wygładzić i zaznaczywszy [rysunek] malować [uważając], aby lewkas nie wysechł – którego dnia wprowadzisz lewkas, w tymże dniu można tylko malować".

Podstawowe cechy tynku wykonanego pod malowidła supraskie pokrywają się z powyższym przepisem, który w istocie swej odpowiada tradycji bałkańskiej. W malowidłach supraskich spodnia warstwa tynku posiada wypełniacz mineralny oraz wypełniacz organiczny – słomę zbóż. Górna warstwa, parokrotnie cieńsza, posiada zdecydowanie mniejsze ilości wypełniacza mineralnego oraz organicznego, którymi są drobno cięte włókna lnu, częściowo wełny, a w niektórych miejscach nawet bawełny[10]. Sygnalizowanych już w 1963 roku włókien konopi[11] nie udało się jednak potwierdzić, co nie znaczy, że w niektórych partiach malowideł nie zostały użyte. Nie udało się również zidentyfikować rodzaju słomy użytej do warstwy *arriccio.* Uzyskane szczątki materiału były bardzo łamliwe i zagrzybione, a ich kruchość nie pozwoliła po wyjęciu z tynku nawet na wykonanie odpowiedniego preparatu. Z dużym prawdopodobieństwem określono jednak materiał jako słomę zbóż oraz szczątki młodych roślin zielnych, zapewne stanowiących jej zanieczyszczenia[12]. Niewykluczone jednak, że jako wypełniacza do przyrządzenia zaprawy użyto miękkiej i podatnej na dezintegrację słomy owsianej, tak jak podaje *Tipik*.

Przyrządzanie zaprawy poprzedzone było odpowiednią obróbką ciasta wapiennego. Proces oczyszczania i gaszenia wapna oraz usuwania tzw. emczugi, czyli powstającego węglanu wapnia zanieczyszczonego szkodliwymi rozpuszczalnymi solami, miał na celu przygotowanie w miarę czystego i odpowiednio osłabionego spoiwa wapiennego, które mimo znacznej przewagi ilościowej (objętościowej i wagowej) nad wypełniaczem dawało w efekcie tynki nie pękające po ich skarbonatyzowaniu. Spękane tynki w ściennym malarstwie powstałym

9 N.I. Petrov, *Tipik*..., s. 31–32.

10 Badania przeprowadzono w dwóch niezależnych ośrodkach badawczych: (a) Laboratorium Muzeum Narodowego w Warszawie, mgr Iwona Panenko, (b) Katedra Fizyki Włókna Politechniki Łódzkiej, mgr inż. Krystyna Dorau oraz mgr inż. Henryk Wrzosek.

11 P. Rudniewski, *Technika malowideł bizantyjsko-ruskich na przykładzie polichromii ściennych w Lublinie i Supraślu*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Warszawa 1965, seria B, t. XI, s. 100.

12 Badania wykonała w Laboratorium Muzeum Narodowego w Warszawie mgr Iwona Panenko; por. także: P. Rudniewski, *Technika*..., s. 100–101.

w kręgu kultury bizantyńskiej należą do rzadkości i dowodzą nieudolności warsztatowych. Nie można tego powiedzieć np. o niektórych włoskich dziełach renesansu, którego negatywnym przykładem – choć uświęconym już historią i tradycją – są popękane freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej.

Oto odnośny cytat z *Tipika* dotyczący przygotowania ciasta wapiennego: „Lewkas dla ściennych malowideł zaczyna się przyrządzać zaraz po Wielkiej Niedzieli. A wapno powinno być stare – lat pięć lat dziesięć; a czym starsze tym lepsze. Wapno zaś [należy] przesiać przez sito – najpierw rzadkie a potem gęste, aby było czyste i miałkie jak mąka pszeniczna; następnie wysypać to wapno do skrzyni [do gaszenia wapna], polewać wodą i mieszać z [tą] wodą tak, aby było odpowiednio rzadkie, następnie przykryć, aby się ono ustało; i stać będzie zakryte pięć lub sześć godzin, a gdy minie określony czas, wtedy [należy je] odkryć, a wszystko to wapno osiądzie na dnie skrzyni, woda zaś ustoi się na wierzchu a na [samej] powierzchni wody ukaże się emczuga. [Emczugę] zdjąć [z powierzchni wody] i wyrzucić na ziemię, emczuga zaś [wygląda] jak lód. Wodę znad wapna również zlać na ziemię, aby zostało [tylko] samo wapno. Na wapno nalać świeżej wody i wymieszać je z [tą] wodą na rzadko jak uprzednio i mieszać [dalej], przykryć i odstawić jak poprzednim razem na pięć lub sześć godzin. I tak postępować na przemian z lewkasem przez wszystkie dni i noce przez siedem tygodni. Pośpiech w pracy [jest niebezpieczny] – jeśli będzie się zaraz malować ścienne malowidło tegoż lata, to lewkas taki będzie nietrwały – za lat dziesięć albo później za lat 20 – zacznie występować na powierzchni malowidła emczuga, tak że mrok zacznie zjadać [to] malowidło i niczym się [temu] nie zaradzi”[13].

Energiczna obróbka wapna pozwalała na względnie dokładne usunięcie szkodliwych soli, ale osłabiała jego moc wiążącą. Dlatego należy wątpić, aby była ona rygorystycznie przestrzegana. Poza tym wielokrotne zalewanie wapna wodą (uwzględniając zalecany czas obróbki wapna), mieszanie i zbieranie z powierzchni wody wapiennej powstałej emczugi – czyli tworzącego się węglanu wapnia – byłoby bardzo pracochłonne, tym bardziej że miałoby przebiegać dniem i nocą. Niemniej jednak taki proces oczyszczania wapna, będący wynikiem wieloletnich obserwacji i doświadczeń, miał miejsce. Poza tym było to, jak powiedziano wyżej, świadome i celowe osłabianie wapna, które w praktyce zdawało egzamin.

W *Tipiku*, jak i w innych przekazach pisanych, nie ma mowy o urobku surowca [$CaCO_3$] służącego do jego wypalania [CaO] oraz gaszenia [$Ca(OH)_2$]. Można przypuszczać, że prace te były wykonywane przez specjalną grupę ludzi związanych z wydobyciem surowca, jego transportem i wypalaniem. Gaszenie wapna palonego, które podlegało przedtem swoistej selekcji – przesiewanie przez sita utłuczonego zapewne uprzednio tlenku wapnia na mąkę – a następnie przyrządzanie ciasta wapiennego przez pozbawianie go w dużym stopniu żrącego wodorotlenku wapnia wraz z zanieczyszczeniami chemicznymi były specjalnością innej grupy ludzi, zwanych przez ruskie podlinniki – *lewkasczykami*. W wyniku różnego rodzaju obróbki, jak przemywanie wodą, wymrażanie, łopatowanie, mieszanie starego ciasta wapiennego z młodym[14] – o czym mówią różne ruskie podlinniki, a nie tylko *Tipik* – ciasto wapienne (najczęściej określane w przekazach pisanych jako lewkas)[15] zyskiwało na jakości. Działo się to na skutek wymywania soli rozpuszczalnych w wodzie, które w pewnym stopniu zosta-

13 N.I. Petrov”, *Tipik...*, s. 33. *Lewkasczycy* oraz zapewne sami twórcy malowideł, i to nie tylko supraskich, nie traktowali przepisów technologicznych zawartych w cytowanej recepcie jako bezwzględnej konieczności. Trudno bowiem przyjąć zalecenie o systematycznym zalewaniu wapna wodą i zlewaniu jej za wskazówkę praktycznie możliwą i obowiązującą. Około dwusturazowe powtarzanie tej samej czynności dniem i nocą – co najmniej cztery razy na dobę – wymagałoby niemałego trudu fizycznego i organizacyjnego (np. dostarczanie znacznych ilości wody) oraz dużej konsekwencji w działaniu. Poza tym tak przyrządzone ciasto wapienne byłoby pozbawione możliwości wiązania, czyli tworzenia się węglanu wapnia (karbonatyzacji). Nie znaczy to, oczywiście, że swoiste zabiegi oczyszczania wapna nie były stosowane w ogóle. Kompensacją osłabionych sił wiążących wapna były wtedy organiczne dodatki klejące, o czym jest mowa w *Tipiku*. Por. w niniejszej pracy rozdział: *Dodatki organiczne do zapraw*, oraz przyp. 17; por. także głos w dyskusji Leonarda Torwirta na konferencji poświęconej zagadnieniom technologicznym konserwacji malowideł ściennych, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, Warszawa 1965, seria B, t. XI, s. 307.

14 A.V. Vinner, *Materialy i technika monumentalno-dekorativnoj živopisi*, Moskva 1953, s. 112–116; por. także S. Stawicki, *Techniczne i technologiczne problemy ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w kościele zamkowym w Lublinie*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, Lublin 1999, s. 123–124.

15 Wyraz „lewkas” w zależności od kontekstu zdaniowego miał różne znaczenia. Określano nim zarówno wapno palone [CaO], wapno gaszone [$Ca(OH_2)$], zaprawę wapienną w postaci półciekłej, jak i tynk wapienny – zarówno świeży, jak i skarbonatyzowany [$CaCO_3$].

wały usunięte wraz z emczugą. Wapno takie, wzbogacając się w węglan wapnia, traciło jednak na sile wiązania. Ale ten właśnie proces zapobiegał w konsekwencji pękaniu tynków.

Niewykluczone, że obecność okruchów węglanowych w tynkach w ilości ok. 10% objętości była między innymi wynikiem obróbki wapna gaszonego – niezależnie od dodawania ich z zewnątrz, np. w postaci utartych wapieni oraz wskutek źle wypalonego wapna. Te dwa ostatnie czynniki sprawiły, że większość okruchów węglanowych posiada wielkość do 1,2 x 0,8 mm. Natomiast drobne wapienie mikrytowe oraz wapienie krystaliczne o znacznym zróżnicowaniu kryształków kalcytu posiadają wielkości od 0,05 do 0,3 mm. Te właśnie okruchy, a zwłaszcza drobne ziarna mikrytowe, są nie do odróżnienia, jeśli chodzi o ich czas powstania – nie jest więc możliwe określenie ich ilości powstałej wskutek obróbki wapna.

Należy jeszcze raz podkreślić, że tak przygotowane ciasto wapienne – obok dodatków organicznych – wykazywało dostateczną moc i trwałość jako spoiwo, przy jednoczesnym braku tendencji do pękania tynków. Było to imponujące osiągnięcie *lewkasczyków*, polegające na uzyskaniu równowagi między zdolnością wiązania takiego ciasta a wzbogacaniem go w węglan wapnia, który jako czynnik uzupełniający wypełniacz zapobiegał powstawaniu szczelin w tynku.

DODATKI ORGANICZNE DO ZAPRAW

Innym problemem, choć ściśle związanym z trwałością i zdolnością gładzenia tynku, było dodawanie do ciasta wapiennego spoiw organicznych, które w pewnym stopniu rekompensowały utratę sił wiążących ciasta wapiennego, ułatwiając nie tylko gładzenie, ale nawet polerowanie – jak to miało niekiedy miejsce – na powierzchni *intonaco*. Zdjęcia fotograficzne wykonane w bocznym oświetleniu wskazują na to, że gładzenie świeżego narzutu pod malowidła supraskie wykonywano odpowiednio dobraną kością zwierzęcą (wziętą z żeber) lub czystą metalową łopatką, względnie łopatką wystruganą z twardego drewna. Jest mało prawdopodobne, choć niewykluczone (większa część malowideł przecież nie istnieje), żeby do gładzenia *intonaco* używano garbowanych delikatnych skór zwierzęcych (cielęcych, owczych, itp.), ukształtowanych



2. Poprzeczny przekrój tynku z widoczną różnicą struktury dwóch warstw: arriccio (spodniej) oraz intonaco (wierzchniej). Fotografia makro 4:1

w formie tamponu[16]. Zachowane fragmenty malowideł supraskich skłaniają raczej do uogólnienia obserwacji i postawienia tezy, że stosowano ten pierwszy sposób gładzenia tynku.

Nawiązując jeszcze do spoiw organicznych dodawanych do ciasta wapiennego (lewkasu), należałoby zacytować znamienny ustęp z *Tipika*, który mówi o przygotowaniu odpowiednich dodatków do zapraw i związanych z tym czynnościach. Oto co podaje *Tipik*[17]: „[...] utłucz drobno świerkową korę na mąkę i przesiewając czysto przez gęste sito, zmieszaj ją z jęczmieniem i na wpół zagotuj, następnie zagotuj ją [jeszcze raz] z wodą w kotle i ugotowawszy przecedź przez gęste sito – i wtedy powstanie silny klej. I tym klejem [trzeba] polać po lewkasie i posypać mąką owsianą czysto przesianą, ale posypać tą mąką niewiele. Nadto słyszano jeszcze, żeby dodać do tego lewkasu żółci wołowej i to wszystko dokładnie ubić tłuczkami, aby było dokładnie ubite i ciągnęło się jak ciasto pszeniczne. Lewkas [należy] narzucać na ścianę nie żałując go, aby było grubo […]".

Aby potwierdzić albo wykluczyć istnienie w tynku supraskim jakiegokolwiek spoiwa organicznego, wykonano analizy obydwu jego warstw (wierzchniej – *intonaco* oraz spodniej – *arriccio*) przy użyciu dwóch niezależnych technik spektroskopowych: chromatografii gazowej sprzężonej ze spektrometrią masową (GC-MS) oraz dla kilku próbek spektroskopii w podczerwieni z transformatą Fouriera (FT-IR). Taki sposób postępowania pozwolił na uzyskanie informacji o różnych składnikach spoiw. Spektroskopia w podczerwieni posłużyła do potwierdzenia wyników uzyskanych z metody GC-MS[18].

Wyniki badań były zaskakujące, ponieważ zarówno dla *intonaco,* jak i dla *arriccio* wykrytym dodatkiem do spoiwa wapiennego okazała się żywica z drzew iglastych. Stanowi to potwierdzenie przepisów – przynajmniej częściowo – zawartych w *Tipiku* odnośnie do przyrządzania zaprawy, do której między innymi dodawano drobno utłuczoną korę świerkową zagotowaną wraz z jęczmieniem i przecedzoną przez gęste sito. Każda kora zawierała mniejsze lub większe ilości żywicy, która w pewnym stopniu emulgowała wodorotlenek wapnia, ułatwiała gładzenie *intonaco* oraz zapobiegała spękaniu całej powłoki tynkowej.

UROBEK SUROWCA WĘGLANOWEGO ($CACO_3$)

Urobek surowca w postaci skał węglanowych służących do produkcji wapna odbywał się zapewne w niewielkiej odległości od Supraśla. Odległości kilkudziesięciokilometrowe dzieliły Supraśl od Dąbrowy, Mielnika i Wołkowyska; ostatnia z tych miejscowości znajduje się obecnie poza granicami Polski. Wokół tych miejsc występowały skupiska skał węglanowych wieku kredowego wśród utworów pochodzenia lodowcowego. Sprowadzanie surowca węglanowego z Wyżyny Lubelskiej lub obrzeżenia Gór Świętokrzyskich jest mało prawdopodobne, choć jakościowo byłby to z pewnością lepszy materiał. Niezależnie od wymienionych skupisk, w bliższych okolicach Supraśla występowały utwory wieku kredowego zlokalizowane w trzech miejscowościach: Ciasne, Cieliczanka i Zasady. Szczegółowe badania wykazały, że są to wystąpienia kredy jeziornej. Trudno oprzeć się wrażeniu i przekonaniu, że to właśnie Puszcza Knyszyńska, wśród której położone były te utwory, dostarczyć mogła wysokokalorycznego drewna do wypalania wapna na miejscu. Kilkukilometrowy transport wapna palonego do miejsca gaszenia (w pobliżu cerkwi zapewne), np. z terenów obecnej Cieliczanki lub Ciasnego, nie stwarzał istotnych trudności[19].

16 Był to jeden z częstszych sposobów gładzenia powierzchni tynku pod malowidła, jaki był stosowany na terenie ziem ruskich i rosyjskich. V.V. Filatov, *K istorii stennoj živopisi v Rossii, Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Pskova,* Moskva 1968, s. 60; por. także A.I. Uspenskij, *Carskie ikonopiscy i živopiscy XVII v.*, Moskva 1914, t. III, s. 6, 41–44, 54.

17 N.I. Petrov, *Tipik…*, s. 34; zob. także V.V. Filatov, *K istorii…*, s. 58.

18 Badania zostały przeprowadzone pod kierunkiem dr hab. I. Zadrożnej wraz z podaniem metody analizy mieszanin złożonych oraz opracowaniem wniosków – Wydział Chemiczny Politechniki Warszawskiej. Uzyskane wyniki pozostają w ścisłym związku z cytowanym wyżej wstępem wziętym z *Tipika* (s. 34) oraz uwagami V.V. Filatova (s. 58).

19 Do zasygnalizowania tego problemu posłużyła mi zamieszczona niżej literatura, za której wskazanie składam serdeczne podziękowanie p. dr. R. Orłowskiemu: K. Wyrwicka i Z. Gajewski, *Kreda pisząca w środkowej i północnej części woj.*

TECHNICZNE ZASADY MALOWANIA

Malarstwo ścienne w cerkwi supraskiej, podobnie jak jego zdecydowana większość w kręgu kultury bizantyjskiej, opierało się na technice freskowej. Malowidła wykonywano farbami rozprowadzonymi w wodzie na świeżym i mokrym jeszcze tynku, który karbonatyzując obejmował swym zasięgiem warstwę malarską, dla której spoiwem był tworzący się węglan wapnia. Budowa malowideł, która miała charakter etapowego wprowadzania określonych warstewek farby, musiała przebiegać szybko i sprawnie; mówią o tym jednoznacznie wskazówki zawarte w *Tipiku*[20], oto one: „[...] którego dnia wprowadzisz lewkas, w tymże dniu można tylko malować. Wtedy [malowidło] będzie mocne i wieczne, i nie boi się wody i nie płowieje [tzn. nie blaknie] [...]" oraz dalej: „Przestrzegać zaś należy tego, aby malować na świeżo [nałożony lewkas], tak aby farby wnikały w lewkas – wtedy będzie mocno. Lewkasu zaś na ścianę [należy] nakładać tyle, ile się namaluje do obiadu; a [jeśli] mistrzowie pójdą na obiad, to lewkas na ścianie nie powinien zostać bez malowidła; także i na noc bynajmniej nie może pozostać bez malowidła. W ten sposób będzie mocno i wiecznie".

Zasada techniki freskowej wymagała wykonania malowidła tylko na świeżym tynku. Powierzchnia przygotowanego tynku pod malowidło, czyli *arriccio* wraz z *intonaco*, musiała być tak duża, jak duże były możliwości wykonawcze mistrzów. Poszczególne malowidła – większe lub mniejsze, niezależnie od miejsca i trudności – realizowano więc metodą tzw. dniówek, które – pomijając wprowadzenie lazuru oraz złocenia – musiały być rygorystycznie przestrzegane. Tzw. wnikanie farb w lewkas oznaczało zaś zdolność świeżego tynku do objęcia warstwy malarskiej karbonatyzacją, a jednocześnie dostateczną przyczepność tej warstwy do skarbonatyzowanego już tynku.

Realizacja ściennej dekoracji malarskiej w cerkwi supraskiej, tak jak we wszystkich podobnych, zaczynała się od góry zgodnie na ogół z poziomym układem pomostu zwanym *pontata*[21]. Nazwa ta została zapożyczona od wł. *ponte* = most oraz *ponteggio* = pomost, rusztowanie. Po wykonaniu zadania, często malując w układzie wertykalnym kilka scen lub postaci, pomost opuszczano niżej i przystępowano do kolejnej pracy. Zburzona cerkiew supraska nigdy już nie wyjawi do końca swoich tajemnic odnośnie do rozmieszczenia „dniówek". Niemniej, można przypuszczać, że „dniówki", które zaobserwowano na odwrociu ocalałych malowideł, pokrywały się w dużym stopniu z poszczególnymi kompozycjami i postaciami świętych lub nawet z płaszczyznami wyznaczonymi przez formy architektoniczne cerkwi.

Na podstawie zachowanych negatywów fotograficznych i wykonanych fotografii zrekonstruowano program ikonograficzny i rozmieszczenie malowideł w supraskiej cerkwi Zwiastowania[22]. Schematy rozlokowania postaci, wyobrażeń i scen w tamburze, na ścianach (płd., zach. i płn.) oraz na filarach świadczą, że istniała tam zasada układu horyzontalnego *(pontata),* wyznaczonego przez pomosty, oraz układu wertykalnego, dzielącego poziome pasy na pionowe kompozycje i pionowy układ postaci. Niewykluczone, że na sto kilkadziesiąt scen i postaci zamkniętych prostokątami były również takie „dniówki", które obejmowały więcej niż jedną scenę lub więcej niż jedną postać.

Przepisy na malowanie zawarte w *Tipiku* odnoszą się nie tylko do malarstwa ściennego, obejmują one także inne podłoża nośne – zwłaszcza drewno. Ale główne wytyczne są bardzo zbliżone do siebie albo zgoła takie same; oto jak brzmi paragraf dotyczący malowania twarzy, a ściślej mówiąc jej budowy[23]: „Malowanie twarzy. Najpierw [trzeba] podmalować sankirem, a sankir nie powinien być ani ciemny ani jasny; na sankirze [zaś maluj] czystą bielą i dokładnie wycieniuj, a gdzie trzeba, [to] ciemno lub różowo, przedtem [jednak] wycieniuj rozbielonym cynobrem, wykończ zaś ciemnym sankirem".

---

białostockiego, „Kwartalnik Geologiczny" 1962, t. VI, z. 2, s. 419–420; S. Cieśliński i K. Wyrwicka, *Osady kredy górnej w krach lodowcowych,* [w:] *Budowa geologiczna Polski*, Warszawa 1973, t. 1, cz. 2 (*Mezozoik*), s. 640–643.

20 N.I. Petrov, *Tipik...*, s. 32, 34.

21 P. Philippot, *Die Wandmalerei – Entwicklung – Technik – Eigenart*, Wien und München 1971, s. 13–14, 36–38, 54, 69–71, 91–92.

22 A. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" MCLXXIII. Prace z historii sztuki, z. 21, Kraków 1995, s. 17–54.

23 N.I. Petrov, *Tipik...*, s. 35.

W powyższej recepcie rozróżnić można cztery etapy budowy malowidła: podmalowanie sankirem (żółtozielonkawy barwnik stanowiący mieszaninę ugru, czerwieni żelazowej, czerni i ewentualnie ziemi zielonej – był to pierwszy etap), pierwsze rozjaśnienie rozbielonym cynobrem (zwanym tak umownie, bowiem mogła to być rozbielona minia, czerwień żelazowa, czerwona ochra itp. – był to drugi etap), drugie rozjaśnienie czystą bielą (trzeci etap) i etap czwarty – podkreślenie formy ciemnym sankirem, tj. wyżej wymienioną mieszaniną z większą ilością czerni i ciemnej czerwieni.

Inny paragraf pt. *Zasady malowania świętych ikon*[24] zaleca, co następuje: „Także twarze [pokrywa się] sankirem, a sankir jest taki. Przygotuj ciemną ochrę i o wiele mniej czerni. A światła wykonuj tak: ochry i niewiele rubryki – [światła] będą bardziej świetliste. Ochra pierwsza: przygotuj nieco ochry i trzecią część cynobru i przyrządzaj; i to [jest] pierwsza ochra. Ochra druga: ochry zaś i trzecią część cynobru i niewiele bieli i przyrządzaj; i to [jest] druga ochra i tą [ochrą] maluj w dalszej kolejności. Ochra trzecia: weź drugą ochrę i dodaj jeszcze bieli i przyrządzaj, i tą ochrą maluj miejsca wydatne – brwi, policzki, nos i usta, i lica – i tą ochrą cieniuj, ale ku dołowi, kładź [farbę], wody weź [tylko] na kiść [pędzla], lica rozjaśnij światłami".

Jak widzimy budowa twarzy – a uogólniając, także całych wyobrażeń postaci (stąd uwaga: także twarze), architektury i innych partii malowidła – przebiegała w tym wypadku w pięciu etapach: podkład stanowił sankir oraz cztery kolejno następujące po sobie rozjaśnienia, z których ostatnie stanowiła zapewne czysta biel. Ciemne podkreślenia nie zostały tu wymienione, co oczywiście nie znaczy, że nie były stosowane.

W supraskich malowidłach można stwierdzić budowę złożoną z jednym, z dwoma oraz trzema rozjaśnieniami. Ze względu na fragmentaryczny stan zachowania całej dekoracji malarskiej trudno dziś stwierdzić, czy zasada aż czterech rozjaśnień (zresztą rzadko spotykana w ogóle) występowała w malowidłach supraskich, czy też nie? W bizantyńsko-ruskich malowidłach w Lublinie stwierdzono np., że występują maksymalnie trzy rozjaśnienia. Schematyczna niejako budowa malowideł kręgu kultury bizantyńskiej – w tym także malowideł supraskich, która zresztą pokrywa się w dużym stopniu z przekazami pisanymi – wcale nie świadczy o suchym i skostniałym charakterze malowideł. W zachowanych fragmentach widać wyraźnie zróżnicowania pod względem formy i sposobu malowania, wynikające z przygotowania praktycznego i umiejętności, co pozostaje jednak w zgodzie z obowiązującymi zasadami wieloetapowego budowania malowideł.

Nie wszystkie zasady, które powinni znać mistrzowie, zostały wymienione w *Tipiku*. Podlinnik ten kładzie nacisk na obróbkę wapna, na przyrządzenie zapraw – dla *arriccio* i dla *intonaco* – przyrządzanie farb na spoiwach organicznych – zwłaszcza tzw. lazuru, na złocenie, a także na produkcję suchych pigmentów. Poza samą, zresztą bardzo ważną, metodą rozjaśniania malowideł jako sposobu budowania formy obrazu (postaci, architektury, ornamentów i in.) właściwie nie przekazuje on nam zasad dotyczących głównych etapów powstawania malowidła, stąd istnieje konieczność zwrócenia się do innych przekazów pisanych – zwłaszcza do greckich podręczników malarstwa, czyli *Hermenei*.

Kolejność pracy była następująca: najpierw kreślono na dobrze wygładzonej powierzchni tynku nimby przy pomocy cyrkla, rozmieszczając jednocześnie poszczególne kompozycje i osoby, do których następnie dorysowywano czerwonymi liniami kształty postaci. Był to rysunek wstępny wykonywany linią o szerokości kilku milimetrów, przy czym w rachubę wchodziły tu głównie cynober, minia ołowiowa, czerwona lub złocista ochra, rzadziej czerń. Cynober w malowidłach supraskich wykryto już w czasie badań w 1964 roku, potwierdzono jego istnienie w 1969 roku, a minię zidentyfikowano dopiero w 2001 roku. Barwniki te, zresztą w ograniczonej ilości, stosowano przede wszystkim do rysunku wstępnego.

Z całą pewnością można przyjąć, że rysunek wstępny – wykonywany oczywiście na świeżym narzucie – kreślony był zgodnie z zasadami przyjętymi w całym kręgu kultury bizantyńskiej, dlatego też posłużymy się cytatem z *Hermenei*, bowiem podlinniki o tym nas nie informują. Oto odnośny pa-

24 Tamże.



3. Fragment (noga lewa) świętego rycerza – powierzchnia intonaco po wygładzeniu narzędziem (kość, łopatka metalowa) dającym w tynku łukowate wgłębienia, widoczne tylko w bocznym oświetleniu



5. Niezlokalizowany fragment malowidła z wyobrażeniem nieznanego świętego rycerza z filara (płd.?) – widoczne rycie linii wgłębnych ostrym narzędziem (ros. grafija)



4. Niezlokalizowany fragment malowidła – widoczna kwadratowa odkrywka rysunku wstępnego wykonanego minią na powierzchni tynku (intonaco). Fot. Makro 2:1

ragraf[25]: „Jeśli chcesz zrobić rysunek jakiegoś wyobrażenia (postaci, sceny itp. – przyp. S.S.) na ścianie, to najpierw wyrównaj i wygładź to miejsce, następnie weź żelazny cyrkiel i do obydwu jego końców przymocuj drewniane pałeczki – tak długie jak zechcesz – a do jednego z nich przywiąż pędzelek, aby nim nabrać farby celem zaznaczenia [wszystkich] rozmiarów oraz okręgów aureoli. Zaznaczywszy rozmiary weź ochrę i wykonaj delikatny (dosł. – wodnisto – przyp. S.S.) szkic pędzlem, następnie wyrysuj [kontury] tą samą ochrą, a jeśli ona nie wpiła się dobrze w ścianę wyrysuj z roztworem wapiennym [albo mlekiem wapiennym] okrągłe wieńce; należycie wygładź pole i natychmiast wprowadź czarną farbę (rieft – przyp. S.S.), potem wygładź miejsce i przegruntuj je [farbą jako kolorem]. Ale uważaj, po wygładzeniu rób rysunek w krótkim czasie, a jeśli będziesz zwlekał, to pojawi się skorupka, która nie przyjmie do siebie farb, a te w następstwie czasu odpadną [...]. Podobnym sposobem wygładź miejsca pod twarze i zakreślij te miejsca tąże łopatką lub mozaikowym kamykiem; także samo zakreśl i odzież. Przegruntuj twarze, obrysuj je i nadaj im cielisty kolor. A jeśli będziesz zwlekał i powstanie skorupka, to postępuj tak, jak powiedzieliśmy wyżej".

W *Tipiku* tylko lakoniczne zalecenie daje do zrozumienia, że przed malowaniem niezbędny jest rysunek; oto ono[26]: „[...] narzucić cienko także lewkas ze lnem [...] dobrze wygładzić i zaznaczywszy [rysunek] malować". Co miał autor na myśli, pisząc o zaznaczeniu, nie wiadomo. W znacznej liczbie malowideł rysunek – wykonywany najczęściej czerwonym kolorem – uzupełniano ryciem w tynku linii wgłębnych ostrym narzędziem – nożem, łopatką, mozaikowym kamykiem i innymi narządkami. Autor *Hermenei* odkrytej przez Didrona nakazuje[27] miedzy innymi: „Rysujcie jej kontury (twarzy – przyp. S.S.) kostką ściętą na końcu [...]". Wersja *Hermenei* według Uspieńskiego[28] przekazuje wiedzę w tym zakresie bardziej szczegółowo: „[...] wygładź miejsce pod twarze podkreśl je taką-że łopatką lub mozaikowym kamykiem; także podkreśl i odzież".

Rycie konturów w ściennych malowidłach typu bizantyńskiego – w tym również w malowidłach supraskich – było bardzo oszczędne i nie zawsze można je dzisiaj zauważyć, tym bardziej, że pokrywano je potem warstewkami farb kolejno po sobie następujących. Nie stanowiło ono *conditio sine qua non* rysowania całościowego postaci, architektury, pejzaży itp. Było ono tylko uzupełnieniem rysunku wstępnego, a właściwie linii, w formie rycia w świeżym tynku, które zapewniało widoczność malarzowi kształtu malowanej osoby, przedmiotu, atrybutów i innych części kompozycji w zasadzie przez cały czas pracy. Istotą rysunku rytego nie było odciskanie – jak to niestety z gruntu błędnie niekiedy się mówi i pisze. Było to wydrapywanie, które pozostawiało poszarpane linie, a nie obłe i potoczyste, jak to ma miejsce przy odciskaniu rysunku poprzez karton.

W *Tipiku*, kładąc nacisk na przygotowanie wapna i zaprawy, a następnie lazuru, pominięto malowanie *riefti*, która była podkładem wykonanym techniką freskową pod błękit naśladujący niebo, zwany umownie lazurem. *Hermeneie* greckie, *Tipik* i inne podlinniki raczej ogólnie mówią o malowaniu postaci i szat. Jeszcze mniej albo zgoła nic nie mówią one o malowaniu architektury, pejzażu, ornamentów itp. Natomiast dokładne wskazówki podaje *Tipik* odnośnie do etapowego rozjaśniania twarzy, głów i atrybutów – co zapewne należało przełożyć w praktyce na inne elementy składowe kompozycji. Podlinnik ten etapową budowę malowidła, a ściślej mówiąc techniczno-technologiczne zasady rozjaśnień, podaje właściwie w odniesieniu do wszystkich rodzajów malarstwa – niezależnie od rodzaju podłoża nośnego, a więc podłoża murowego, drewnianego, szkła, płótna i innych.

25 M. Didron, *Manuel d'iconographie Chrétienne grecque et latine avec introduction et des notes...*, Paris 1845, s. 58 (§ 59); A[rchimandrit] P.K. Uspenskìj, *Ermìnìja ili nastavlenìe v" živopisnom" iskusstvě, sostavlennoe ìeromonachom" i živopiscem" Dionisìjem" Furnaografiotom" 1701–1733 god.*, Trudy Kìevskoj Duchovnoj Akademìi, Kiev" 1868, t. I, cz. 1, s. 308–309 (§ 58).

26 N.I. Petrov, *Tipik...*, s. 32.

27 27 M. Didron, *Manuel...*, s. 58 (§ 59).

28 A[rchimandrit] P.K. Uspenskij, *Ermìnìja...*, s. 309 (§ 58).



6. Postać św. Kalinika. Fresk po zdjęciu z filara południowego i osadzeniu w drewnianych ramach, po opracowaniu konserwatorskim oraz estetyczno-artystycznym – przykład budowania malowidła metodą stopniowych rozjaśnień



7. Fragment szat św. Kalinika budowanych metodą stopniowych rozjaśnień



8. Fragment głowy św. Kalinika – włosy budowane metodą kolejnych rozjaśnień: kolor podstawowy zbliżony jest do bagoru, pierwsze rozjaśnienie stanowi ochrę, drugie biel wapienną. Ostatnia warstwa to ciemnobrązowe podkreślenia włosów

PRZYRZĄDZANIE LAZURU

Według *Hermenei* Dionizosa i niektórych podlinników lazur należało wprowadzać na suchą i skarbonatyzowaną *rieft*. W 68. paragrafie tego podręcznika, odkrytego przez Didrona[29] czytamy: „Jakimkolwiek sposobem będziesz przyrządzał (lazur – przyp. S.S.), przed wprowadzeniem lazuru upewnij się, czy ściana jest dobrze wysuszona". Niemal identyczne w treści są zalecenia *Hermenei* odkrytej przez Didrona oraz *Hermenei* tłumaczonej ostatnio przez H. Hetheringtona[30] (1981). Oto odnośny wyjątek: „Jeśli chcesz wypróbuj to (przygotowanie kleju – przyp. S.S.), ale patrz, żeby ściana była bardzo sucha, gdy będziesz nakładał na nią lazur".

Z Tipika dowiadujemy się, że sposób wprowadzenia lazuru był dwojaki: na suchą *rieft*, a więc „malować na sucho" oraz na świeżą jeszcze *rieft*, a więc „malować na mokro". Autor tego podręcznika sporo wiedzy przekazuje nam na temat przyrządzania lazuru, z czym związana była bardzo ważna czynność, a mianowicie przygotowanie spoiwa. Przepisy dotyczące przyrządzania farb, a zwłaszcza lazuru, są ważnym przyczynkiem do wiedzy o technologii malarstwa ściennego w kręgu kultury bizantyńsko-bałkańsko-ruskiej. Oto, co przekazują nam wskazówki *Tipika*[31]: „Wskazówka pierwsza. Klej skórny oraz kaszę jęczmienną [trzeba tak] gotować w wodzie, aby dobrze zawrzało, następnie przez płótno przecedzić jęczmienną wodę i zmieszać po połowie z klejem, i na tym [spoiwie] przyrządzić lazur i maluj gdzie chcesz, ale uważaj, aby klej nie był zbyt gęsty; jeśli przygotujesz na gęstym kleju, lazur będzie silny, ale nie jasny; [należy] przyrządzić tak, aby był mocny i jasny. Jeśli zaczniesz malować na mokro to weź [do lazuru] więcej wody jęczmiennej a kleju niewiele – wtedy będzie dobrze. Malować na sucho: wody jęczmiennej [jedną] część i kleju [jedną] część i [dodając] krowie mleko zmieszać razem; przyrządź [na tym] lazur i maluj, gdzie chcesz".

W powyższej wskazówce autor *Tipika* zwraca uwagę z jednej strony na mechaniczną wytrzymałość warstwy lazuru (jego kohezję), a z drugiej na jego siłę krycia i intensywność barwną. Wiadomo, że ilościowy stosunek spoiwa do pigmentu decyduje miedzy innymi o cechach fizycznych warstwy farby. Im spoiwo było słabsze wskutek zwiększania w nim ilości wody, tym warstwa lazuru była bardziej świetlista i lepiej kryła, i odwrotnie – im spoiwo użyte do przyrządzenia farby było mocniejsze, tym mocniejsza była warstwa farby, ale jednocześnie traciła na intensywności barwnej i sile krycia. Zasada przyrządzania dobrego lazuru, który powinien być „mocny i jasny", polegała na utrzymaniu właściwych proporcji ilościowych i jakościowych spoiwa do błękitnego pigmentu.

Druga uwaga autora *Tipika* dotyczy malowania „na mokro", czyli na pokrytym *rieftią* świeżym tynku, który mógł jeszcze związać – przynajmniej w pewnym stopniu – wprowadzany lazur; ten ostatni nie wymagał więc silnego spoiwa organicznego. Malowanie „na sucho", czyli na suchym skarbonatyzowanym tynku, wymagało spoiwa odpowiednio silniejszego. Zachowane częściowo, niekiedy tylko śladowo błękity w malowidłach supraskich są zapewne wynikiem wprowadzania lazuru na świeży jeszcze tynk, w niedużym odstępie czasu po pokryciu go ciemną *rieftią*.

Inny przepis na przyrządzanie spoiwa do lazuru jest następujący[32]: „Wskazówka druga. Dobry klej serowy i śmietanowy posiekać na kawałki i gotować w wodzie tak aby zawrzało, potem połóż go na kamieniu i ucieraj, dodaj do tego oleju i wapna i ucieraj wszystko razem. Dolej do tego wody, a gdy będzie się rozpływać jak woda, to wtedy zlej do naczynia i na tym [spoiwie] przygotuj lazur. A uważaj, aby [lazur] nie był ani rzadki, ani gęsty; a [jeśli] będzie gęsty, to ty dodaj wody; jeśli na gęstym kleju przyrządzisz, lazur będzie mocny, ale nie jasny. Uważaj więc, aby było [wszystko przyrządzone] w miarę – [lazur] będzie wtedy jasny i mocny". Druga wskazówka stanowi receptę na przyrządzanie do lazuru spoiwa kazeinowego zmodyfikowanego dodatkiem oleju, zapewne lnianego, który zmydlał się w środowisku zasadowym i przyczyniał się do lepszej płynności tego spoiwa.

29 M. Didron, *Manuel...*, s. 61–62 (§ 68).
30 H. Hetherington, *The Painter's Manuel of Dionysius of Fourna*, London 1974 oraz 1978 i 1981.
31 N.I. Petrov, *Tipik...*, s. 32.
32 Tamże.

Przyrządzanie lazuru odbywało się również na bazie spoiwa uzyskanego z jaja ptasiego – głównie żółtka – oraz wywaru z pszenicy, jęczmienia i siemienia lnianego. Spoiwo wzmacniano często czystym olejem lnianym i przaśnym miodem[33]. Podlinnik z 2. poł. XVII wieku radzi: „A lazur przyrządzać na jajecznym żółtku lub kleju jajecznym [...]". Inny podlinnik z 1. poł. XVIII wieku mówi, żeby „[...] lazur przyrządzać na pszenicznym kleju [...] a, gdy klej będzie nie zbyt mocny, wtedy dodaj do niego żółtka jajecznego lub oleju [...]" oraz „A lazur przygotowywać na jajecznym żółtku lub oleju [i] jajecznym białku [...]". Jeszcze inny przepis zaleca, aby „[...] klej do lazuru gotować z siemienia lnianego". To samo radzi jeden z najstarszych podlinników, tzw. Novgorodskoj kratkoj redakcii z końca XVI wieku: „A lazur przyrządzać, siemię lniane gotować i wodę z niego scedzać".

Analizy paru próbek pobranych z malowideł supraskich z warstwy *riefti* wraz z resztkami lazuru oraz jednej próbki warstwy ugrowej (zapewne z nimbu) wykazały stosowanie przez szesnastowiecznych mistrzów spoiwa przyrządzonego z jaja kurzego z dodatkiem oleju lnianego[34]. Wyniki tych analiz potwierdzają stosowanie w praktyce wskazówek zawartych w ruskich podlinnikach. Podobnie jak i dla tynku analizę spoiw dla badanych próbek wykonano przy użyciu dwóch niezależnych technik spektroskopowych: chromatografii gazowej sprzężonej ze spektrometrią masową (GC-MS) oraz dla kilku próbek spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FT-IR). Ta ostatnia posłużyła do potwierdzenia wyników uzyskanych z metody GC-MS.

W badanych próbkach analizy określające skład spoiwa dotyczą *riefti* i w niewielkim tylko stopniu zachowanego lazuru. Z badań wykluczono duże fragmenty malowideł, których lico zostało zabezpieczone przejściowo na czas zabiegów konserwatorskich bibułką japońską i czystym papierem gazetowym przy zastosowaniu metylocelulozy (eter celulozy i alkoholu metylowego) jako środka klejącego. Analiza objęła małe fragmenty, uzyskane z rumowiska cerkwi, niczym nie skażone w latach 1963 i 1964.

Zawartość określonych spoiw organicznych w *riefti* – jaja kurzego z dodatkiem oleju lnianego – była zapewne rezultatem ich przenikania do ciemnego podkładu, w którym nie został jeszcze zakończony proces wiązania, czyli powstawania warstwy freskowej. Przenikanie spoiw organicznych pochodziło od wprowadzanego na ciemną *rieft* lazuru, który przyrządzony był – zgodnie z ruskimi podlinnikami – na bazie wywaru z lnianego siemienia (zawartość oleju) z dodatkiem jaja kurzego. Na podstawie powyższych rozważań widzimy daleko idącą zbieżność przepisów zawartych w przekazach pisanych z rezultatami badań laboratoryjnych malowideł supraskich.



9. Górny fragment postaci męczennika z północnego filaru od strony zach. – przykład zachowanego lazuru (błękitu nieba) pokrywającego ciemną rieft

33 P. Simoni, *K" istorii...*, s. 132–134, 138, 150–154, 229–231.
34 Badania wykonała dr hab. Irmina Zadrożna, por. przyp. 19.

ZŁOCENIA NIMBÓW I GWIAZD

Końcowym etapem, choć nie zawsze tak musiało być, było złocenie nimbów świętych postaci oraz gwiazd. Nie wiemy z całą pewnością, czy miało ono miejsce w malowidłach supraskich, ponieważ śladów złoceń nie znaleziono w zachowanych fragmentach. W sprawozdaniu P. Pokryszkina z 1911 roku znajduje się krótka wzmianka[35], z której dowiadujemy się, że „Na niektórych nimbach zachowało się złoto, a pod nim widnieje czarnomalinowy ton" i dalej w przypisach uzupełnia tę uwagę następująco: „Wszystkie nimby w supraślskich malowidłach są czarne. Przy badaniu N.K. Mjasojedowa Spaso-Nieredickiej cerkwi w Nowogrodzie, dzięki wskazówkom Czirikowa, wyjaśniono, że minia z czasem czernieje [i jeszcze dalej]: Święci namalowani w jasnych, lekkich tonach częściej w różowawych, nimby jednak u nich od pewnego czasu przyjęły ciemnoczerwonawy prawie czarnoczerwony ton (minia wskutek czasu poczerniała)".

Ten enigmatyczny przekaz komplikuje nieco sprawę, bowiem z przekazów pisanych wiemy, że nie stosowano pod złoto minii, lecz ugier w tonacji złocistej. Natomiast minia zawierająca związki ołowiu, podobnie jak biel ołowiowa, stosowana była do przyrządzania tzw. olify, która spełniała dwojaką rolę: dzisiejszego mikstionu służącego do przyklejania płatków złota lub srebra oraz werniksu – przeźroczystej, lekko żółtawej, z czasem ciemniejszej, warstwy ochronnej ikon malowanych na podłożu drewnianym. Jednak i druga postać olify zmieniała z czasem swą tonację barwną i walorową. W ściennych malowidłach supraskich naruszona warstwa złota – zapewne w czasie pokrycia wnętrza cerkwi wapienną pobiałą ok. poł. XIX wieku, a następnie w czasie odsłaniania malowideł kilkadziesiąt lat później – ukazała ciemnoczerwonawy, z czasem czarnoczerwony, podkład nimbów. Podkład ten był zapewne środkiem klejącym dla płatków złota. Popularny dwutygodnik krajoznawczy „Ziemia" opublikował w okresie międzywojennym artykuł o Supraślu i pobazyliańskim monasterze, w którym czytamy, że w cerkwi „Patrzą na nas z poza mgły oddalenia w czasie bizantyjscy święci w złotych otokach [...]"[36] . Jak było w rzeczywistości, nie wiadomo!

Prawdopodobnie niektóre złocistougrowe nimby – nawet jeśli utraciły złoto – robiły wrażenie złotych. Natomiast zdjęcia wykonane w roku 1906 pokazują rażąco ciemne nimby – głównie na ścianach tamburu, na sklepieniu, gurtach sklepiennych i innych fragmentach świątyni. Trudno oprzeć się wrażeniu, że były to istotnie czarnoczerwone nimby pozbawione złota. Tego typu „efekty" nie mogły być spuścizną mistrza XVI wieku. Istnieć mogły tylko dwie podstawowe przyczyny tego stanu rzeczy. W Materiałach dla geografii i statystyki Rosji[37] istnieje krótka wzmianka, że „Ikonostas oraz ikony malowane na ścianach alfresko odnowione zostały w 1826 r. staraniem Leona Jaworowskiego". Z drugiej strony wiadomo, że od roku 1866 (a być może od 1864) rozpoczęto badania nad malowidłami w cerkwi supraskiej i ich stanem zachowania. Z dłuższymi przerwami prace te trwały mniej więcej do wybuchu I wojny światowej. Świadczą o tym fotografie wykonywane w latach 1909 (niektóre w czasie odsłaniania malowideł spod pobiał wapiennych) oraz zdjęcia sprzed 1915 roku[38].

O ile wprowadzanie błękitów na suchą freskową *riefi* było według zaleceń *Tipika* jednym z dwóch sposobów, obok którego uwzględniano także malowanie lazuru „na mokro", to złocenie na tynku skarbonatyzowanym stanowiło podstawowy warunek udanego i trwałego przyklejenia płatków szlachetnego metalu. Zaleca to miedzy innymi podlinnik z 2. poł. XVII wieku „[...] aby ochrę przyrządzać po prostu na wodzie i wokół malowidła (chodzi zapewne o nimb wokół głowy – przyp. S.S.) złocić po upływie miesiąca". Wcześniejsze pokrywanie nimbów i gwiazd olifą (szybkoschnącą, spełniającą rolę mikstionu) powodowało zmydlanie środka klejącego przyrządzonego na bazie oleju.

35 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov' v" suprasl'skom" Monastyrě,* [w:] *Sbornik...*, S.-Petersburg 1911, s. 233, 237 (por. także rozdział niniejszego artykułu: *Prace renowacyjno-restauratorskie w cerkwi*).

36 J. Szczepkowski, *Supraśl i Bazyljański Monaster*, „Ziemia", t. XVI, 1931, nr 13–14, s. 255–256.

37 P. Bobrovskij, *Materîaly...*, Čast' vtoraja (rozdz. – *Bělostockîj uezd. Kolonîja Suprasl'*), S.-Petersburg 1863, s. 1031.

38 A. Siemaszko, *Malowidła...*, wszystkie zdjęcia (55 il.) obejmują okres od ok. 1864 do ok. 1964.

Zwykła olifa, odpowiadająca mniej więcej dzisiejszemu pokostowi, mogła być do złoceń zbyt wolno schnącą i źle klejącą. Olifę gotowano więc dodatkowo z bielą ołowiową. Oto przepis z 1. poł. XVIII wieku: „[...] gotować olifę wytrawioną, a zestawić ją tak: prażyć biel ikoniczną [tzn. ołowiową], ale nie ścienną [tzn. nie wapienną], a gdy się ją wypraży i stanie się żółta, wtedy utrzeć ją drobno i zmieszać z przednią olifą, potem zaś ogrzewać, ale nie tak, aby kipiała. Bieli zaś kłaść niewiele, żeby olifa była niezbyt gęsta. W czasie podgrzewania należy nieustannie ją mieszać. Podgrzewać zaś około pół godziny i następnie tą olifą pokryć ochrę [warstwą ugrowej farby pod złocenie], a gdy olifa zacznie się opierać pod palcami, można złocić".

Autor *Tipika* parokrotnie mówi o przyrządzaniu tzw. podkładu pod złoto, który należy rozumieć jako środek klejący płatki szlachetnego metalu. Przepisy zawarte w tym podlinniku są sformułowane ogólnie i nie zawsze wiadomo, o jaki rodzaj malarstwa chodzi: ściennego, ikonicznego, na kamieniu, skórze czy jakimkolwiek innym podłożu nośnym. Przekazują one natomiast krótko, ale jednoznacznie, trzy rodzaje środków klejących: przyrządzonych na bazie oleju lnianego, białka jaja ptasiego oraz na soku czosnkowym. Oto co zalecają przepisy *Tipika*[39]:

„Przepis jak przyrządzać podkład pod złoto. Weź olify i w stosunku do niej [tyle samo] oleju lnianego, [weź] zieleni, utrzyj na kamieniu biel, podgrzej [ją tak], aby się nie wylewała, a gdy stanie się żółta, [weź wszystkiego] w równych częściach, ale bagoru mniej, włóż bieli do miski i wylej na kamień" oraz „Przepis jak przyrządzać podkład, na czym przyrządzać farby. Weź lnianego oleju i gotuj na ogniu i dodawaj bieli prażonej, także bagoru, także zieleni i ugotuj dokładnie, a ostudziwszy przecedź i rozrób farbę, jaką chcesz."

Pierwsza z tych recept niezupełnie jest jasna, jeśli chodzi o jej techniczną realizację, obydwie są jednak zrozumiałe, jeśli chodzi o komponenty. Co ważniejsze, obydwie recepty nie wymieniają minii, która mogłaby powodować ciemnienie tzw. podkładu, lecz zbliżony do caput mortuum *bagor*. Przyjmując, że w malowidłach supraskich realizowano przepisy zawarte w *Tipiku* (choć nie zawsze w znaczeniu dosłownym), to można by wykluczyć pociemniałe podkłady nimbów jako rezultat szesnastowiecznego błędu w sztuce technologicznej.

Dwie krótkie recepty podają zasady złocenia na białko jaja ptasiego. Choć nie dotyczą one malowideł ściennych, to nie można wykluczyć, że były one i w tym rodzaju malarstwa stosowane. Oto pierwsza z nich: „Przepis jak złoto [w płatkach] nakładać na kamień. Weź białko jaja i posmaruj [nim kamień], i kładź złoto, i wysusz." Druga z recept podaje „Inny przepis o podkładzie pod złoto. Ubij białko jaja aż będzie jak łza i zlej do szklanego naczynia, i smaruj gąbką, gdy zaczniesz złocić skórę". Przekazy te nie są bez znaczenia, bowiem w niektórych próbkach supraskich wziętych ze złocistougrowych nimbów wykryto wyraźną zawartość jaja kurzego z dodatkiem oleju lnianego, co może być wynikiem złoceń na białko jaja uzupełnionego niewielkim dodatkiem oleju lnianego. Trzeci sposób złocenia zawarty w *Tipiku* to „Przepis jak przyrządzić podkład pod złoto. Utłucz czosnku i przecedź przez chustę dwa razy, i ustaw w naczyńku na słońcu i wysusz; a gdy będziesz kłaść złoto to [wtedy] rozpuść gumę [czyli postać zagęszczonego soku czosnkowego] i dodaj bieli lub czerni, i posmaruj, gdzie ma być [położone] złoto, i wysusz, i chuchnąwszy kładź złoto".

Z *Hermenei* Dionizosa według Uspieńskiego wiemy jednocześnie[40] „[...] że na ścianach jak i na ikonach rysowanie [tu: malowanie] na czosnkowym soku trzyma się tylko na takich miejscach, które nie narażone są na wilgoć – chyba że są one odkryte i suszą się powietrzem" oraz dalej „[...] uważaj, nie wprowadzaj na ścianę barwników z czosnkowym sokiem, bo z biegiem czasu on pleśnieje i psuje się".

Bardzo bliskie sąsiedztwo rzeki, łąk i bagien otaczających cerkiew supraską powodować musiało częsty wzrost wilgotności względnej powietrza, a tym samym sorpcję wilgoci przez mury świątyni i jej wnętrze. Opierając się na uzyskanych wynikach badań laboratoryjnych odnośnie do spoiw zawartych w tynkach i warstwie malarskiej oraz uwzględniając realną ocenę środowiska naturalnego przez ówczesnych bu-

39 N.I. Petrov, *Tipik*..., s. 37–38.

40 A[rchimandrit] P.K. Uspenskij, *Erminija*..., s. 314 (§ 70).



10. Górny fragment postaci męczennika, niezlokalizowany – przykład zastosowania prazieleni do namalowania szaty (lewa strona)



11. Dolny fragment medalionu ze św. Thallusem z gurtu sklepiennego łączącego filary cerkwi – przykład koloru bagor pokrywającego płaszczyznę koła



12. Nieznany św. rycerz ze środkowego rzędu, północnej strony filara płn. – przykład podmalowania twarzy sankirem oraz nadania jej formy przez jednorazowe rozjaśnienie



13. Głowa męczennika, fragment ze wsch. strony filara płd. – przykład podmalowania twarzy sankirem oraz nadania jej formy przez jednorazowe rozjaśnienie

downiczych i twórców polichromii ściennej, użycie soku czosnkowego jako środka klejącego należy wykluczyć.

Z powyższych rozważań odnośnie do złocenia można by wyciągnąć następujące wnioski: pierwszy, że złocenia w malowidłach supraskich były wykonane na spoiwie jajowym z niewielkim dodatkiem oleju lnianego lub tzw. olify a „efekty" ciemnych nimbów są pozostałością późniejszych dziewiętnastowiecznych złoceń. Druga ewentualność mogła być taka, że część złoceń wykonano na olifę ze znacznym dodatkiem minii ($PbO_2 \cdot 2PbO$) – w górnych partiach cerkwi, a część na środku klejącym przyrządzonym z jaja ptasiego z dodatkiem oleju lnianego – w dolnych partiach cerkwi. W latach 1963 i 1964 w czasie konserwacji postaci świętych z ugrowo-złocistymi nimbami, zdjętych z zachowanych filarów, oraz w czasie badań technologicznych nigdzie nie zauważono czerwonego pociemniałego podkładu pod nimby, który mógłby zawierać chociażby ślady minii[41].

TECHNOLOGIA BARWNIKÓW – NAZWY, PRZYRZĄDZANIE, ZASTOSOWANIE

Oprócz przedstawionych powyżej zagadnień pozostaje jeszcze do omówienia problem technologii pigmentów zalecanych w *Tipiku* i pigmentów zidentyfikowanych na podstawie badań laboratoryjnych[42].

Posłuchajmy: „Jakie barwniki należy stosować do malowideł ściennych. Lazur, prazieleń, ochra grecka, bagor, czerń węglowa, biel wapienna. Wapno zaś zagotuj w naczyniu, następnie wyłóż z naczynia na oddzielne kupki i susz na słońcu dwa albo trzy miesiące, potem utrzyj na kamieniu i maluj, gdzie należy [stosować] w miejsce bieli, dodając [odpowiednich] barwników – jak każe zwyczaj – tam gdzie trzeba. Cynobrem zaś [można tylko] malować wewnątrz cerkwi, a na zewnątrz nie malować, dlatego, że poczernieje. A gdzie trzeba [będzie] pokryć ściany lazurem, pokryj lazurem [...]"[43].

Lazur – od greckiego λαζουρι, łac. *lazurium,* łac.-średn. *lapis lazuli* (lazuryt, z którego produkowano ultramarynę) – był na ogół stosowany jako nazwa umowna do wszystkich błękitów naśladujących niebo, na tle którego rozgrywały się sceny biblijne oraz umieszczeni byli święci męczennicy[44], wojownicy i pustelnicy – wszystko według określonego porządku ikonograficznego. Z naturalnych błękitów mogła to być naturalna ultramaryna (droga i rzadko stosowana) oraz azuryt [$2C_UCO_3 \cdot Cu(OH)_2$]. W późniejszym okresie stosowano niekiedy takie błękity, jak smalta, nietrwałe organiczne indygo lub mieszaniny barwników z ewentualnym dodatkiem azurytu. Niektórzy ruscy mistrzowie nie znali lub nie stosowali naturalnych drogich błękitów. Oto przepis na błękit stanowiący efekt dwóch barwników[45]. „Błękit przyrządza się następująco: zieleni weneckiej niewiele, bieli dwa razy tyle – aby jeszcze było mało – to nazywa się błękit".

Lazur w malowidłach supraskich jest efektem zmieszania kilku pigmentów: bieli wapiennej (węglan wapnia), czerni węglowej (węgiel drzewny), ugru o różnej tonacji barwnej oraz niewielkich ilości azurytu i malachitu, niekiedy także ziemi zielonej. Skład lazuru jest zróżnicowany, w zależności od miejsca pobrania próbki. W niektórych zachowanych fragmentach posiada on nawet dość dużą czystość i intensywność. Istotna rolę w tym wypadku odgrywa zapewne sam azuryt i malachit.

Prazieleń, podobnie jak lazur, była nazwą umowną. Najczęściej nazwa ta oznaczała mieszaniny dające w sumie efekt zieleni. Najprostszą formą prazieleni była kompozycja żółcieni i błękitu. Rękopis z przełomu XVI/XVII wieku radzi: „[...] żółcieni nałóż [jedną] część i [farby] ciemnobłękitnej dwie i pół [części] a przyrządzisz trzy (tzn. trzeci kolor) i [to] będzie

41 Na podstawie autopsji dokonanych w czasie prac konserwatorskich.
42 Oznaczenia pigmentów dokonano co najmniej w trojaki sposób, w trzech różnych ośrodkach badawczych: (a) na podstawie charakterystycznych reakcji mikrokrystalicznych oraz badań instrumentalnych z wykorzystaniem techniki fluorescencji rentgenowskiej – spektrometr rentgenowski Philips model Mini Pal, badania wykonała mgr Izabela Kobla, Główny Urząd Ceł, Warszawa; (b) metodą energodyspersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej z zastosowaniem mikrosondy elektronowej (SEM-EDS), badanie wykonał mgr Marek Wróbel, Oddział BG „Geonafta"; (c) wyłącznie metodą mikroskopową i mikrochemiczną, a w razie potrzeby łącznie z metodą SEM-EDS, badania wykonała mgr Ewa Wróbel, Laboratorium Muzeum Narodowego w Warszawie.

43 N.I. Petrov, *Tipik...*, s. 32–33.
44 V.A. Ščavinskij, *Očerki po istorii techniki živopisi i technologii krasok v drevnej Rusi*, Moskva-Leningrad 1935, s. 111–115.
45 Tamże, s. 116.

prazieleń". Inny rękopis z XVII wieku podaje aż siedem sposobów na przyrządzenie prazieleni, z których większość składa się z trzech komponentów. Oprócz zieleni i błękitu występują tam wymiennie również szafran lub ochra, zieleń miedziowa (grynszpan) i biel – zapewne wapienna[46].

W malowidłach supraskich identyfikacji zieleni, podobnie jak i innych pigmentów – uwzględniając nietknięte konserwacją lat 1963 i 1964 zachowane szczątki malowideł – dokonano na podstawie charakterystycznych reakcji mikrokrystalicznych oraz badań instrumentalnych z wykorzystaniem techniki fluorescencji rentgenowskiej. Była to między innymi zieleń w odcieniu szarawym o maksymalnym składzie aż sześciu pigmentów, a mianowicie: węglanu wapnia, ziemi zielonej, śladów malachitu, śladów azurytu, śladów węgla drzewnego, śladów pomarańczowożółtych tlenków żelazowych. Można przyjąć, że kolor ten był umownie zwany prazielenią, która jak widzimy mogła być pod względem składników barwnych bardzo rozbudowana i zapewne bardzo zróżnicowana, jeśli chodzi o efekty kolorystyczne.

Ochra grecka, którą wymienia autor *Tipika,* miała co najmniej trzy różne synonimy: wyżej wymieniona ochra grecka, carogrodzka lub konstantynopolitańska oraz wenecka[47]. Była ona właściwie naturalną sjeną wwożoną do Rosji przez Konstantynopol zapewne już od XII wieku, a rozpowszechnioną w XVI i XVII wieku. Pomarańczowożółte lub złocistożółte tlenki żelaza są prawdopodobnie ową ochrą, która zresztą w zależności od zawartości innych związków, głównie kwasu krzemowego, przybierała określone odcienie. Dotychczasowe badania malowideł supraskich – zarówno w 1969 roku, jak i w latach 2000 i 2001 – określiły jedynie pomarańczowo- i złocistożółte pigmenty jako tlenki żelaza, choć wyglądem przypominają one sjenę.

Następny barwnik wymieniany w traktacie Nektarija to bagor zbliżony kolorem do caput mortuum, który pod względem chemicznym stanowił bezwodne tlenki żelaza[48]. Bagor otrzymywany był głównie z pirytu (FeS_2) przez wyprażanie przy swobodnym dostępie powietrza. Ruscy mistrzowie w niektórych przypadkach otrzymywali go przez prażenie zwykłych ziem czerwonych. W XVI i XVII wieku znano go głównie pod dwiema nazwami: zwykły (miejscowy) i niemiecki (pochodzący z Niemiec).

Wiele czerwonawych brązów występujących w malowidłach supraskich można określić jako bagor miejscowego, tzn. ruskiego pochodzenia. Był on zapewne otrzymywany ze zwykłych ziem czerwonych, które dawały w efekcie brunatne tlenki żelazowe. W próbkach pobranych z warstwy malarskiej o brązowoczerwonych odcieniach zidentyfikowano – oprócz brunatnych i czerwonobrunatnych tlenków żelazowych – także żółte tlenki żelazowe, węglan wapnia oraz węgiel drzewny. Te trzy ostatnie barwniki stosowano do modyfikowania tonacji barwnych bagoru, który służył wtedy do rozjaśniania lub ciemniejszego podkreślania postaci, szat, architektury i innych.

Czerń węglową (lub inaczej drzewną) otrzymywano z drewna świerkowego odpowiednio palonego i drobno utartego[49]. Ze wszystkich barwników pobranych z malowideł supraskich czerń, obok bieli wapiennej, sprawiła najmniej trudności w badaniach. Analizy przeprowadzone w latach 2000–2002 w pełni potwierdziły tylko identyfikację dokonaną w 1964 r. – węgiel drzewny. Rękopisy z 1. i 2. poł. XVII wieku zalecają, aby „palić węgiel świerkowy nowego miesiąca"[50] (tzn. w styczniu, kiedy jest pełnia zimy) „i utrzyć z bielą wapienną" (celem otrzymania farby podkładowej – *riefti*). Identyfikacja drewna przy drobno utartym proszku węglowym, stanowiącym pigment, była niemożliwa. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak przyjąć, że była to czerń z drewna świerkowego.

W malowidłach bizantyńsko-ruskich występuje niekiedy także czerń otrzymana z sadzy oraz czerń mineralna pozyskana z minerałów zawierających znaczne ilości tlenków żelaza, związków manganu, węgla w postaci grafitu i innych. Żadna z tych czerni nie występuje w malowidłach supraskich.

46 A.V. Vinner, *Materialy…*, Moskva 1953, s. 182, 183; V.A. Ščavinskij, *Očerki...*, s. 107–109.
47 A.V. Vinner, *Materialy…*, s. 161–162.
48 Tamże, s. 319.
49 Tamże, s. 190.
50 P. Simoni, *K" istorii...*, s. 151, 230–231.

Biel wapienna, którą wymienia autor *Tipika*, była w zasadzie jedyną bielą stosowaną w kręgu kultury bizantyńskiej. Otrzymywano ją z dobrze skarbonatyzowanego wapna, pozbawionego jakichkolwiek własności żrących stanowiących ewentualne pozostałości wodorotlenku wapnia. Gotowanie i suszenie przez parę miesięcy na słońcu ciasta wapiennego, a następnie dokładne utarcie miało spełnić określone warunki bieli wapiennej jako pigmentu[51]. Znajdowana w malowidłach supraskich biel cynkowa pochodzi oczywiście z dziewiętnastowiecznych restauracji.

Inne pigmenty stanowiące autentyczny materiał malarski, którym posługiwali się mistrzowie w cerkwi supraskiej to: cynober, minia, malachit i ziemia zielona (wchodzące m.in. w skład prazieleni), azuryt (wchodzący m.in. w skład lazuru) oraz drogi barwnik uzyskiwany z minerału zwanego lapis lazuli (lazurytu) – ultramaryna naturalna. Barwnik uzyskiwany z minerału zwanego azurytem [$2CuC0_3 \cdot Ca(OH)_2$] występuje w złożach naturalnych z reguły z zielonym malachitem [$CuC0_3 \cdot Ca(OH)_2$]. Ta forma występowania obydwu minerałów znalazła swoje odbicie w malowidłach supraskich, gdzie azuryt jako składnik lazuru występuje z domieszką malachitu i odwrotnie – malachit jako składnik zieleni występuje z domieszką azurytu[52].

Nie wymieniona w *Tipiku* z nazwy ziemia zielona została zidentyfikowana w zieleniach (o różnych tonacjach barwnych), które jednoznacznie można zaliczyć do prazieleni. Z czerwieni wymieniony jest cynober, zresztą z istotnymi dla tego barwnika zastrzeżeniami, który występuje w malowidłach supraskich. Cynober, jak wiadomo, wykazuje niedostateczną odporność na światło – stąd uwaga w *Tipiku*, aby nie malować nim na zewnątrz cerkwi. W omawianych malowidłach parokrotnie znaleziono, niewzmiankowaną w *Tipiku*, minię ołowiową[53]. Obydwa czerwone barwniki właściwie do malarstwa ściennego nie nadają się, ponieważ pod wpływem światła i innych jeszcze czynników czernieją. Należy w tym miejscu mocno podkreślić, że dawni mistrzowie – w tym także twórcy malowideł supraskich – doskonale znali rzemiosło artystyczne od strony praktycznej: zarówno cynober, jak i minia nie występują bowiem na powierzchni warstwy malarskiej. Barwniki te, na ile udało się je zlokalizować i zidentyfikować, stosowano przede wszystkim do wykonania rysunku wstępnego, który w trakcie pracy pokrywano kolejnymi warstewkami farby.

W *Tipiku* nie został również wymieniony kombinowany barwnik, zwany umownie sankirem, który występuje w malowidłach supraskich. Sankir mógł mieć co najmniej trzy odcienie: zielonkawoszary, żółtawoszary i żółtaworóżowy. Przyrządzano go z żółtej i złocistej ochry, czerni węglowej, ziemi czerwonej oraz ziemi zielonej branych wybiórczo i w różnych proporcjach[54]. Sankir stosowano do podmalowywania twarzy, rąk i innych części ciała.

PRACE RENOWACYJNO-RESTAURATORSKIE W CERKWI

Niezależnie od bogatej historii całej ławry supraskiej oraz interesujących problemów technicznych i technologicznych ściennych malowideł o jednoznacznym charakterze bizantyńsko-bałkańskim istnieją jeszcze problemy związane ze zmianami wprowadzonymi we wnętrzu cerkwi – w tym także z pracami malarskimi oraz renowacyjnymi samej dekoracji. Nasza wiedza na ten temat jest skąpa i ogólnikowa, pojawia się na marginesie innych spraw i nierzadko zawiera sprzeczności. Przekazana w różnej formie (w archiwaliach, w poważnych skądinąd opracowaniach, jak i popularnych przekazach) nie poparta jest w pełni badaniami optycznymi *in situ* – bo malowidła jako całość nie istnieją – oraz nie poparta jest w pełni badaniami laboratoryjnymi. Wiedza ta przyjęta bezkrytycznie

51 A.V. Vinner, *Materiały...*, s. 156–157.
52 Zarówno azuryt jak i malachit zostały wykryte już w 1964 roku, por. P. Rudniewski, *Technika...*, s. 98.
53 Cynober został zidentyfikowany już w 1964 roku, natomiast minia dopiero w latach 2000–2002. Oznaczenia wykonała mgr Izabela Kobla, por. przyp. 42.
54 A.V. Vinner, *Materiały...*, s. 192–193.

i odpowiednio nie wyselekcjonowana może stanowić materiał wątpliwej jakości. Nie znaczy to jednak, że należy przejść nad nią do porządku dziennego.

Mimo że znacznej liczby próbek tynku i warstwy malarskiej poddanych badaniom laboratoryjnym nie udało się zlokalizować, to już same wyniki tych badań są bardzo cenne – mówią bowiem jednoznacznie o interwentach restauratorskich w XIX wieku, a może nawet już w 2. poł. XVIII wieku, w odniesieniu do oryginalnych malowideł bizantyńsko-bałkańskich.

W związku z upadkiem życia cerkiewnego ławry supraskiej po likwidacji unii w 1839 roku oraz fatalnym stanem technicznym cerkwi, poważnym uszkodzeniom uległa ścienna dekoracja malarska. Jak podaje inwentarz z roku 1882 (*Glavnaja opis' cerkvej...*) ok. 1850 roku nastąpiło pokrycie większej części wnętrza świątyni pobiałą wapienną[55]. Po wstępnych pracach badawczych przeprowadzonych w 1866 roku[56], których zakres i efekty zapewne były niewielkie, monaster supraski znalazł się w spisie obiektów (przejętych przez władze prawosławne) przeznaczonych do zamknięcia[57].

Na szerszą skalę prace odsłaniające polichromię spod pobiał i prace restauratorskie kontynuowano w latach 1886–1889[58] oraz później, także po roku 1900. Nasilenie prac restauratorskich odnośnie do ściennej dekoracji malarskiej przypadło na okres działalności prawosławnego archimandryty Mikołaja Dałmatowa (od 1881). Oczywiście prace te trudno byłoby zaliczyć do udanych, skoro krytykuje je bardzo sam przedstawiciel cesarskiej komisji, architekt Piotr Piotrowicz Pokryszkin. Pisze on między innymi, że „[...] Malowidła (supraskie – przyp. S.S.) zostały naprawione bez wiedzy Cesarskiej Komisji Archeologicznej przez artystę Bodalewa, który zadowalająco naprawił tylko twarze, jednak po napisach, uzupełnieniach twarzy i lamperiach przeszedł w pośpiechu, niedbale, jak również niewiernie po konturach i po kolorach. Konieczną będzie rzeczą oczyścić tę niedbałą i niedokładną restaurację". P. Pokryszkin pisze dalej: „Kopuła z podkładami i ornamenty wokół okien bardzo grubo i niewiernie odnowione w krzyczących anilinowych kolorach, ponadto z dodaniem jeszcze brązowego, ciężkiego tonu [...]. W ośmiobocznej kopule malowidła, wydaje się – zachowały *się* w początkowym (autentycznym – przyp. S.S.) wyglądzie"[59]. Ta „obiektywna" ocena stanu zachowania malowideł ściennych nie wytrzymuje obecnie krytyki wobec pobieżnej nawet analizy porównawczej dwóch zdjęć fotograficznych Chrystusa Pantokratora w otoczeniu serafinów. Zdjęcia te pochodzą z dwóch różnych okresów: pierwsze przed restauracją z roku 1864 i drugie po restauracji z roku 1909. Ten drugi rok to okres lustracji cerkwi supraskiej przez P. Pokryszkina. To wczesne unikatowe zdjęcie wykazuje znaczne uszkodzenia malowidła, ale nie widać na nim późniejszych ingerencji restauratorskich w przeciwieństwie do drugiego, które jednoznacznie świadczy o całkowitym przemalowaniu wyobrażenia Chrystusa Pantokratora, szat i serafinów[60]. Taki też stan malowidła przetrwał najprawdopodobniej do zburzenia cerkwi w 1944 roku.

Aktualne i wnikliwe badania laboratoryjne próbek pobranych z warstw malarskich z różnych fragmentów malowideł zachowanych na filarach, jak i z drobnych ułamków znalezionych w rumowisku, potwierdziły stosowanie użytych do restauracji barwników produkowanych dopiero w XIX lub XVIII wieku[61]. Identyfikacja tych barwników stanowi cenny przyczynek do technologii materiałów, które stosowano nie tylko w malarstwie sztalugowym na płótnie lub drewnie, ale niestety także w malarstwie ściennym, co z góry przesądzało o ich nietrwałości w warunkach alkalicznego podłoża.

55 *Glavnaja opis' Cerkvej riznicy i cerkovnoj utvari Supraśl'skago Blagověščenskago mužskago vtoroklassnago Litovskoj Eparchii, Monastyrja, sostavlennaja v" 1882m" godu*, rozdz. *Opisanie cerkvej*, s. 2. Rękopis (kopia) w posiadaniu Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku.

56 P.N. Batjuškov, *Belorussîja i Litva. Istoričeskija Sud'by Sěvero-Zapadnago Kraja. Ob" jasnenîja k" risunkam"*, S.-Petersburg 1890, s. 141.

57 A[rchimandrit] N[ikolaj] Dalmatov, *Supraśl'skij Blagověščenskij Monastyr*, S.-Petersburg 1892, s. 431. Plany zamknięcia supraskiego monasteru świadczą o złym stanie zachowania cerkwi i innych obiektów do niego należących, o czym pisze sam Dałmatow, wymieniając zresztą te monastery litewskiej eparchii, które uległy likwidacji w 1874 roku.

58 P.N. Batjuškov, *Belorussîja ...*, s. 431; A.N. Dalmatov, *Supraśl'skij ...*, s. 438–439.

59 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov' ...*, s. 232.

60 A. Siemaszko, *Malowidła...*, por. fot. 3 oraz fot. 4 (stan z roku 1864).

61 Odnośnie do metod oraz autorów badań por. przyp. 42. niniejszej pracy.

Lokalizacja uzyskanych do badań próbek jest w znacznej części oczywiście niemożliwa – trudno więc, bazując nawet na jednoznacznych wynikach badań, określić przemalowane partie malowideł, skoro zabytek wraz z cennym wyposażeniem wnętrza nie istnieje. Duże fragmenty kilkunastu malowideł z wyobrażeniami świętych, które zachowały się na filarach (płn.-wsch. i płd.-wsch.) w zasadzie nie wykazywały przemalowań. Jedynie zachowane fragmentarycznie pasy półkolistych ornamentów, przedzielające poziomo trzy strefy z 24. wyobrażeniami świętych na każdym filarze, posiadały ingerencje restauratorskie w postaci późniejszych przemalowań.

Uwzględniając wszystkie fragmenty malowideł – te z filarów i te w postaci drobnych ułamków, z których nie udało się ułożyć żadnych większych, logicznych fragmentów – można powiedzieć, że badania optyczne i laboratoryjne potwierdzają prowadzone beztrosko w XIX wieku prace restauratorskie. I chodzi tu nie tylko o efekt estetyczny restaurowanych malowideł – o czym mówili i pisali współcześni – ale także o ich fatalną stronę technologiczną. Występują bowiem w warstwie malarskiej pigmenty nie zalecane do malowideł ściennych albo w ogóle nie nadające się. Są to: biel ołowiowa – $2PbCC_3$, $Pb(OH)_2$; biel cynkowa – ZnO; biel barytowa – $BaSO_4$; żółcień chromowa – $PbCrO_4$, $PbCrO_4 \cdot nPbSO_4$, $PbCrO_4 \cdot Pb(OH)_2$; żółcień cynkowa – $ZnCrO_4$; indygo – związek organiczny; bliżej nieokreślona czerwień organiczna; błękit pruski – $Fe_4[Fe(CN)_6]_3$. Z typowych barwników wynalezionych w XIX wieku zidentyfikowano ultramarynę syntetyczną (Na_8-10Al-$_6Si_6O_{24}S_{2-4}$ – wzór przybliżony), zresztą tylko w jednym przypadku. Błękit pruski wynaleziony już w 1704 roku, do użytku zaś wprowadzony w 2. poł. XVIII wieku, mógł być udziałem Antoniego Gruszeckiego vel Dombrowskiego, który według przekazów pracował w tym czasie w Supraślu. E. Rastawiecki przekazuje o nim takie wiadomości: „Antonin, Bazylianin, malował cerkiew w Supraślu”[62] oraz „[…] że najważniejszą, jaką dokonał pracę, to malowanie 1774 r. kościoła Bazylianów w Supraślu al fresco”[63]. Określenie *al fresco* nie mogło mieć nic wspólnego z techniką freskową, jeśli do malowania stosowany byłby błękit pruski, absolutnie nieodporny w środowisku zasadowym, jakim jest świeży tynk.

Poza tym należałoby zwrócić uwagę na inne jeszcze przekazy, które utrudniają logiczne i wiarygodne rozumowanie. Wymienione przez Dałmatowa i powtarzane przez Ryszkiewicza prace w cerkwi, w których mógł brać udział Gruszecki, nie znajdują potwierdzenia w ikonograficznym programie cerkwi. A. Gruszecki jako bazylianin apostata, a jednocześnie malarz, powrócił do zakonu w 1770 roku i osiadł w Supraślu. W roku 1771 władze zakonu w Supraślu podpisały umowę z jakimś malarzem na odnowienie wnętrza cerkwi. W realizacji tej umowy mógłby brać udział Gruszecki. Według Dałmatowa w tym czasie w kopule namalowano Boga Ojca, a na żagielkach czterech proroków: Izajasza, Dawida, Daniela i Ezechiela[64]. Już tylko ten przekaz stoi w sprzeczności ze zrealizowanym w połowie XVI wieku schematem ikonograficznym cerkwi (który jednoznacznie określił A. Siemaszko, a który znany jest – przynajmniej częściowo – z dawnych zdjęć fotograficznych). Podobnie niejasne są przekazy zawarte w archiwalnych dokumentach (Kronika bpa L. Jaworowskiego[65] oraz *Glavnaja opis' cerkvej...*), w których odnośnie do malarstwa występują jedynie zdawkowe, a do tego sprzeczne wzmianki o technikach malarskich (*al fresko*, olejnych, wykonano „na sucho” itp.).

Zupełnie innym problemem, choć najprawdopodobniej związanym z ingerencjami restauratorskimi, były złoce-

62 A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrovski bazylianin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” 1967 (1966), t. VII, s. 116; por. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. III, Warszawa 1857, s. 115.

63 A. Ryszkiewicz, *Malarz…*, s. 116. Cytowanego przez A. Ryszkiewicza (i powtórzonego przeze mnie) przekazu, jakoby autorstwa J.I. Kraszewskiego, nie udało mi się potwierdzić: ani w znanej literaturze powieściopisarza, ani w *Słowniku...* E. Rastawieckiego. Sądzę jednak, że treść tego przekazu jest wiarygodna.

64 A. Ryszkiewicz, *Malarz…*, s. 116; por. A.N. Dalmatov”, *Supraśl'skij ...*, s. 282–283.

65 Np. opis obrazów wraz z podaniem rzekomej techniki ich wykonania brzmi w Kronice bpa Jaworowskiego następująco: „Obrazy na ścianie prawey [z inwentarza wynika, że w prezbiterium] SSch Ewangelistów Łukasza i Jana, na lewey Mateusza i Marka – nad Carskiemi Wratami So Jana Chrzciciela, So Jakóba i Zacharyasza na Sufficie Obraz duży okrągły Boga Oyca w obłokach około którego wiele Aniołów: wszystkie oleyno malowane, około których piękna Gipsatura gustowna i malowidło suchemi farbami wystawiaiące na ścianach pobocznych Aniołki modlące się [...]”. Inwentarz klasztoru supraskiego z roku 1829 spisany przez bpa Leona L. Jaworowskiego. Rękopis znajduje się w Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku.

nia nimbów postaci świętych. P. Pokryszkin w odniesieniu do kopuły i bębna pisze: „Na niektórych nimbach zachowało się złoto, a pod nim widnieje czarnomalinowy ton". W innym miejscu czytamy, że „[...] Wszystkie nimby w supraskich malowidłach są czarne. Przy badaniu N.K. Mjasojedowa Spaso-Nieredickiej cerkwi w Nowogrodzie, dzięki wskazówkom Czirikowa, wyjaśniono, że minia z czasem czernieje"[66]. Na zachowanych zdjęciach widać wyraźnie bardzo pociemniałe nimby, co istotnie wskazuje na użycie do złoceń znacznych ilości minii, której – jeśli chodzi o złocenia – nie wymieniają przepisy *Tipika.* Oryginalne podkłady pod nimby były złocistougrowe, co znajduje potwierdzenie w postaciach świętych zachowanych na filarach. I w tym przypadku znajdujemy więc potwierdzenie o fatalnej dziewiętnastowiecznej restauracji supraskich malowideł.

Powyższe uwagi są tylko zasygnalizowaniem problemów technologicznych różnych ingerencji w autentyczne dzieło sztuki, jednoznaczne ustalenie lokalizacji tych ingerencji oraz lokalizacji wykonania nowych malowideł – zwłaszcza tych osiemnastowiecznych – jak również ustalenie ich autorstwa ze względu na zburzenie cerkwi i brak jakiejkolwiek dokumentami nigdy już nie będzie możliwe. Jedynym pewnym dowodem, potwierdzającym późniejsze renowatorskie działania oraz wykonywanie malowideł w cerkwi jest identyfikacja pigmentów. Sporadycznie znajdowane w warstwie malarskiej ślady spoiwa organicznego zawartego w czerwonobrunatnych warstewkach i liniach malowideł z przedstawieniami różnych świętych (zachowanych na filarach: płn.-wsch. i płd.-zach.) są raczej skutkiem zabezpieczania lica tych malowideł warstewkami bibułki japońskiej i papieru gazetowego na klej celulozowy na czas prac konserwatorskich w latach 1963 i 1964[67]. Natomiast na jednym z zachowanych niewielkich fragmentów (pochodzącym zapewne z któregoś filara), który stanowił ornament złożony ze wzmiankowanych już wyżej półkolistych form, wykryto w warstwie malarskiej ślady białka. Ślady bieli cynkowej oraz ultramaryny syntetycznej na tym samym fragmencie – obok kilku innych jeszcze badanych fragmentów – potwierdzają tylko, że miały tam miejsce przemalowania w XIX wieku, które w mniejszym lub większym stopniu pokryły przyniszczone malowidła oryginalne.

Nie znaleziono na zachowanych fragmentach malowideł żadnych późniejszych napraw tynku, które można by było poddać analizie porównawczej z oryginalnymi tynkami bizantyńsko-bałkańskimi. Uratowane z rumowiska lub walących się szczątków murów cerkwi małe odłamki malowideł, zawierające warstwę malarską wraz z tynkiem, nie wykazują odchyleń od zasad technologicznych reprezentowanych przez tynki oryginalne, które jednoznacznie można zaliczyć do tynków zalecanych przez Nektarija w *Tipiku*.

Dzisiejsze wysiłki zmierzające do określenia charakteru, zakresu i lokalizacji osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych ingerencji malarskich w wystrój cerkwi – jak już powiedziano wyżej – w dużym stopniu skazane są na niepowodzenie. Przekazy archiwalne, przekazy ustne, przypuszczenia i domysły – aczkolwiek bardzo często ważne i pomocne w logicznym porządkowaniu badań – nie zawsze mogą stanowić podstawy do wyciągania jednoznacznych i absolutnie pewnych wniosków. Do wyciągnięcia ostatecznych wniosków, tam gdzie chodzi o autentyczną materię zabytku oraz jego wartość artystyczną i historyczną, niezbędna jest jeszcze współczesna wiedza i aparatura laboratoryjna wraz z odpowiednio przygotowanymi specjalistami.

Uwagi powyższe autor niniejszej pracy kieruje bez wyjątku pod adresem wszystkich zajmujących się badaniem i ochroną zabytków w szerokim tego słowa znaczeniu – zabytkoznawców, historyków sztuki, konserwatorów wojewódzkich, a także (a może przede wszystkim) manualnych konserwatorów dzieł sztuki – aby przestrzec przed bezkrytycznym korzystaniem z przekazów archiwalnych oraz opracowań publikowanych, sugerujących niekiedy zbyt daleko idące domysły i przekonania autorskie.

66 P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov'...,* s. 233, 237.

67 K. Stawicka, *Dokumentacja konserwatorska. Fragmenty malowideł ściennych z dawnego klasztoru oo. bazylianów w Supraślu,* Warszawa 1965 (maszynopis wraz z dokumentacją fotograficzną znajduje się w Archiwum Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków oraz w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Białymstoku).

UWAGI KOŃCOWE

Malowidła supraskie powstały pod wpływem kultury bizantyńsko-bałkańskiej, która dotarła do granic ówczesnego Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego dzięki kontaktom z ziemiami ruskimi i rosyjskimi. Państwa te, objęte unią, stworzyły doskonałe warunki polityczne i gospodarcze do powstania i rozwoju silnego ośrodka religijno-kulturowego, jakim była ławra supraska. W niej to powstało szczególne zjawisko artystyczne o wpływach serbsko-ruskich w postaci ściennej dekoracji malarskiej, która nie tylko treścią i stylem, ale także – a może przede wszystkim – techniką i technologią potwierdza swoje pochodzenie. Twórcą tego zjawiska był najprawdopodobniej malarz Nektarij (mylnie utożsamiany z biskupem miasta Veles), który był także autorem traktatu malarskiego *O cerkovnom" i o nastěnnom" pismě...* Wskazują na to zarówno historia życia i działalności autora traktatu, jak i techniczne oraz technologiczne zasady malowania wnętrz cerkiewnych. Zasady te zbieżne są z przekazami zawartymi w *Tipiku.* Podlinniki, będące przekazami – najpierw ilustrującymi, a potem objaśniającymi – zasady malowania, nie były zjawiskiem odosobnionym, ale *Tipik* Nektarija stanowi w całej literaturze technicznej, ruskiej i rosyjskiej, akcent szczególny – przenosi bowiem tradycje bałkańskie na tereny północnej Europy, w tym także na pogranicze Polski i Litwy.

Powyższe rozważania można zakończyć słowami profesora Uniwersytetu Belgradzkiego – Sretena Petkovića, że „Arcybiskup Nektarij był tylko wysoko postawionym dostojnikiem cerkiewnym i jedynie pomyłka przepisywacza erminii (*Tipika* – przyp. S.S.) zrobiła go artystą. Nektarij Serbin malarz, którego zły los wygnał z ojczyzny w dalekie ziemie [...], jest twórcą cennej erminii z połowy XVI w."[68] Tezę S. Petkovića potwierdzają badania laboratoryjne wielu próbek pobranych z tynków i warstwy malarskiej tych fragmentów malowideł, które łaskawy los zachował do naszych czasów. Ścienna dekoracja malarska z d. cerkwi oo. bazylianów w Supraślu poprzez techniczną i technologiczną analizę porównawczą z receptami *Tipika* stała się jeszcze bardziej wiarygodnym dziełem Serbina Nektarija Malara.

***

Za łaskawe udostępnienie mi kserokopii materiałów archiwalnych składam serdeczne podziękowanie p. prof. dr. hab. Józefowi Maroszkowi oraz p. mgr. Wojciechowi Załęskiemu. Dziękuję również gorąco p. mgr. Andrzejowi Lechowskiemu, dyr. Muzeum Podlaskiego w Białymstoku i p. mgr Annie Dąbrowskiej za pomoc i udostępnienie mi do badań laboratoryjnych zachowanych fragmentów malowideł supraskich. Pani mgr Lucynie Stalończyk i p. mgr Joannie Tomalskiej składam wyrazy wdzięczności za okazaną mi pomoc przy wykonywaniu zdjęć fotograficznych.

68 S. Petković, *Nektarij...*, s. 319.



JOANNA KADŁUBOWSKA
MARLENA KOCZOROWKA
MARCIN KOZARZEWSKI

KONSERWACJA FRESKÓW SUPRASKICH

Trzydzieści znajdujących się w kolekcji Muzeum Ikon w Supraślu stosunkowo niewielkich fragmentów malowideł ściennych, które cudem ocalały z ruin świątyni pw. Zwiastowania NMP w Supraślu, stanowi wyjątkowe świadectwo kultury i sztuki prawosławia na ziemiach polskich. W latach 2012 i 2014 przeprowadzono ich konserwację i restaurację[1]. Prace te pozwoliły na prześledzenie historii wcześniejszych konserwacji, co nie tylko ułatwiło realizację projektu, ale również wzbogaciło go o ciekawy kontekst historyczny. Istotną częścią każdego tego typu działania jest bowiem poznanie historii konserwowanego obiektu, określenie techniki i technologii wykonania, dokładne rozpoznanie stanu zachowania i rozróżnienie tego co oryginalne, od tego co zostało ujęte, dodane lub zniekształcone w wyniku rozmaitych działań.

Najstarsze znane opisy monasteru, cudownego obrazu Bogarodzicy oraz samych fresków zawierają powstałe w drugiej połowie XIX wieku prace P. Bobrowskiego (1863) i P. Batjuškova (1890)[2]. W nowszych opracowaniach największe zainteresowanie badaczy wzbudzały jednak same supraskie freski[3]. Spośród publikacji osadzających je w kontekście historycznym, znaczeniowym i artystycznym w pierwszej kolejności należy wskazać wyczerpującą i wnikliwą dysertację A. Siemaszki (1995)[4] poświęconą ikonografii malowideł, a także bardziej popularyzatorskie, albumowe opracowanie tego autora wydane w 2006 roku[5]. Bardzo pomocna okazała się praca A. Tichoniuk (2008), w której autorka porządkuje bibliografię i problematykę datowania przekształceń świątyni[6]. Pokaźną porcję informacji oraz tekstów źródłowych odnaleźć można w rozbudowanych przypisach publikacji ks. G. Sosny (2001), zwłaszcza odnośnie do dziejów najnowszych[7].

W literaturze przedmiotu najważniejsze miejsce, z punktu widzenia konserwatora, zajmują rozprawy prof. Stanisława Stawickiego (1972, 1994, 1995, 1999, 2002, 2004)[8], poświęcone wnikliwej analizie warsztatu malarza Serbina Nektarija. Wiążą się z nimi opracowania S. Szymańskiego (1972)[9] i przede wszystkim S. Petkovića (1972, 1991, 1995)[10], skoncentrowane na analizie związków autora fresków z kręgiem bałkańskim. Koligacje monasteru supraskiego i samego twórcy fresków przybliżyli także D. Trifunović (1984), W. Deluga (2001) i H. Twaranowicz (2003)[11]. Porównanie

1 M. Koczorowska, M. Kozarzewski, *Konserwacja XVI-wiecznych pobizantyjskich freskow z Supraśla. Dokumentacja konserwatorska,* Michałowice, mps, grudzień 2012; J. Kadłubowska, M. Kozarzewski, *Konserwacja XVI-wiecznych pobizantyjskich freskow z Supraśla. Dokumentacja konserwatorska,* Michałowice, mps, listopad 2014.

2 P.O. Bobrowski, *Materialy dlja geografii i statistiki Rossii, sobrannye oficerami general'nago štaba. Grodnenskaja gubernja*, cz. 2, S.-Petersburg 1863, s. 1022–1039; P.N. Batjuškov, *Belorussija i Litva. Istoričeskija sud'by Severo-Zapadnago Kraja*, S.-Petersburg 1890, s. 165 i nast.

3 A. Musiuk, *XXV lat odbudowy monasteru supraskiego. Jego odrodzenie oraz wzrost znaczenia*, „Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku" 2009, R. XI (XXII), z. 19–20 (32–33), s. 145–146.

4 A. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCLXXIII. Prace z historii sztuki" 1995, z. 21, s. 13–64.

5 A. Siemaszko, *Freski z Supraśla. Unikatowy zabytek XVI-wiecznego pobizantyńskiego malarstwa ściennego*, Białystok 2006.

6 A. Tichoniuk, *Monasterska cerkiew pw. Zwiastowania NMP w Supraślu. Studium porównawcze z dziejów architektury sakralnej Wielkiego Księstwa Litewskiego. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Harasimowicza*, Wrocław 2008 (publikacja dostępna za pośrednictwem Białoruskiej Biblioteki Internetowej na stronie www.kamunikat.org pod adresem: http://kamunikat.org/katalohkamunikat.html?pub_start=760&pubid=17463&lang=EN).

7 G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie*, Białystok 2001.

8 S. Stawicki, *Czy Nektarij, autor Tipika był twórcą malowideł supraskich?*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1972, R. 34, nr 1; tenże, *Przyczynki do historii ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w Polsce: technika i konserwacja*, „Ochrona Zabytków" 1994, t. XLVII, nr 1 (184); tenże, *Szkice z dziejów unickiego klasztoru w Supraślu w świetle „Kroniki Ławry Supraskiej"*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego" 1995, R. 1; tenże, *Techniczne i technologiczne problemy ściennych malowideł bizantyńsko-ruskich w kościele zamkowym w Lublinie,* [w:] *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, Lublin 1999; tenże, *Malowidła ścienne z dawnej cerkwi oo. Bazylianów w Supraślu - problemy techniczne i technologiczne,* [w:] *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, „Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza [1924–1992], Toruń 18–19 X 2002", red. J. Flik, Toruń 2003; tenże, *Malowidła ścienne z dawnej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne,* „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego" 2004, z. 10, s. 7–44; tenże, *Serb Nektarij. Malarz i autor podręcznika malarskiego z XVI w.,* [w:] *Małe Miasta. Kultura i oświata*, red. M. Zemło, Supraśl 2004, s. 109–146.

9 S. Szymański, *Freski z Supraśla. Próba rekonstruowania genealogii*, „Rocznik Białostocki" 1972, t. XI, s. 161–181.

10 S. Petković, *Nektarije Srbin, slikar XVI v.,* [w:] „Zbornik za likovne umetnosti", Novi Sad 1972, nr 8, s. 211–226 (tłumaczenie polskie: *Nektarij Serb, malarz z XVI wieku i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, „Rocznik Białostocki" 1991, t. XVI, s. 293–323); tenże, *Serpska umetnost u XVI i XVII veku*, Beograd 1995.

11 D. Trifunović, *Lehici i Ziemia lechicka w starym piśmiennictwie serbskim*, przekł. E. Pułka, „Pamiętnik Słowiański" 1984, t. XXXIV, s. 167–178; H. Tvaranovič, *Auf Dem Weg Zu Unserer Jahrhundertealten Tradition (Weißrussisch-Südsla-*

fresków powstałych w połowie XVI wieku w patriarchacie Peć na terenie Serbii z zespołem malowideł supraskich pozwala na hipotezę, że Nektarij należał do tego samego kręgu malarzy, co artyści z serbskiego kościoła w Peci. Portrety świętych z Supraśla mają wiele cech wspólnych z apostołami z klasztoru Wniebowstąpienia w Mileševie (1565) i Studenicy[12], cerkwi klasztoru Świętej Trójcy w Sopoćani czy cerkwi Zwiastowania w Gradacu. Wątek związków bałkańskich kontynuował A. Mironowicz (2006)[13]. Odwołując się do przywołanych wyżej prac Petkovića i Szymańskiego, podkreślił on związki malowideł supraskich z serbskim malarstwem monumentalnym.

HISTORIA FRESKÓW SUPRASKICH

W XVI wieku monaster w Supraślu stał się jednym z najważniejszych ośrodków prawosławnych w Rzeczypospolitej. Świadectwem kontaktów z prawosławnymi wspólnotami monastycznymi na ziemiach ruskich i na Bałkanach było powierzenie prac nad wystrojem malarskim świątyni artystom wyrosłym w tradycji bałkańskiej. W 1557 roku, za archimandryty Sergiusza Kambara, jej wnętrze ozdobili malarze, wśród których czołową postacią był mnich Nektarij, w literaturze określany jako „Serbin Nektarij Malar". Malowidłami przyozdobiono prezbiterium, kopułę, tambur, sklepienia wschodniego przęsła nawy środkowej oraz ściany naw, gurty sklepienne i filary[14].

W 1609 roku monaster supraski przymuszono do przyjęcia unii brzeskiej (1596) i uznania zwierzchnictwa papieża. Wpłynęło to na wygląd i wyposażenie świątyni. Prawdopodobnie jeszcze w XVII wieku zbito w prezbiterium ze ścian tynki, a w latach czterdziestych tego stulecia ustawiono w cerkwi nowy ikonostas. W XVIII wieku część malowideł została przysłonięta rzeźbioną tabulaturą do wysokości okien, a w 1770 roku wykonano w prezbiterium dekorację stiukową. Z tego okresu pochodzą również wzmianki o malowaniu kościoła (1774) przez „Antonina Bazylianina" (Antoni Gruszecki vel Dombrowski), nie są one jednak jasne i możliwe do jednoznacznej interpretacji.

W okresie zaborów: „ciekawe te freski zostały nieco uszkodzone wapnem, którem wybielił świątynię, miłujący koszarową czystość ihumen (Kurganowicz w 1851 r.). Po tym zabieleniu, wytrawione wapnem freski otrzymały specyficzną, acz niezamierzoną mgiełkę"[15]. Uszczypliwy ton tej relacji jeszcze wyraźniej zaznacza się w kolejnym zdaniu: „W kilkadziesiąt lat potem znalazł się mądrzejszy archimandryta (Dołmatow w 1887 r.), wapno zmył i [...] chciał na nowo świątynię, według dawnych wzorów malować, szczęściem pieniędzy mu brakło [...]"[16]. Faktem jest, że z inicjatywy archimandryty M. Dałmatowa odsłonięto malowidła i podjęto prace związane z ich odnowieniem, m.in. „oczyszczono je na sucho", odsłaniając cykl przedstawień, wśród których znalazły się „trzy sceny z życia Zbawiciela" oraz inne z życia Matki Bożej[17].

Wzmiankę powyższą można chyba uznać za pierwszy opis działań konserwatorskich przy malowidłach supraskich. Nie zmienia to faktu, że na przełomie XIX i XX wieku stan fresków był bardzo zły. W 1910 roku pomimo braku zgody Cesarskiej Komisji Archeologicznej przeprowadzono restaurację części fresków oczyszczonych z pobiały, przemalowując je w sposób bardzo odbiegający od oryginału.

I wojna światowa doprowadziła w 1915 roku do dramatycznego exodusu wyznawców prawosławia z zachodnich guberni imperium w głąb Rosji. Bieżeństwo supraskich mni-

wische Wechselbeziehungen: 11.–16.Jahrhundert), „Annus Albaruthenicus – Год Беларускі" 2003, N* 4; W. Deluga, *Balkan Elements in Orthodox Church Painting of the Post-Byzantine Period in Central Europe,* [w:] *20th International Congress of Byzantine Studies*, 2001, Paris 2006.

12 S. Petković, *Nektarije…*, s. 216–218.

13 A. Mironowicz, *Kościół prawosławny w Polsce*, Białystok 2006, s. 152.

14 O ścisłych wówczas związkach z Bałkanami świadczy także jedenastowieczny cerkiewnosłowiański *Kodeks*, który znalazł się w księgozbiorze supraskiego zgromadzenia również w XVI wieku.

15 J. Szczepkowski, *Supraśl i bazyliański monaster*, „Ziemia", nr 13–14 z dn. 15 lipca 1931 r.

16 Tamże.

17 „[…] oćiśćeny suchim sposobom, pričem obnaružilsja sledujušćij cykl stenopisi [...] V šestom rjadu otkryto tri kartiny iz žizni Spasitelja, a v sed'mom – iz žizni Bogomateri i ćudotvornyja ikony (okolo chorov i pod nimi)" – cyt. za: G. Sosna, *Święte…*, s. 325. Cytowany fragment tekstu pochodzi z publikacji F. Pokrovskiego (*Archeografićeskaja karta Grodnenskoj guberni*, S.-Petersburg 1895, s. 73).

chów ułatwiło przejęcie klasztoru w 1918 roku przez skarb odrodzonego wówczas państwa polskiego. Zabudowania monasteru przeznaczono na szkołę rolniczą, a w 1935 roku przekazano je salezjanom, którzy zorganizowali w nich zakład wychowawczy dla sierot. Spór między prawosławnymi mieszkańcami i władzami odrodzonej Rzeczypospolitej o cerkiew miał, oczywiste w ówczesnej sytuacji politycznej, niekorzystne dla prawosławnych rozstrzygnięcie. Mimo to w latach 1923–1935 wykonano sporo prac zabezpieczających kościół, w tym remont głównej kopuły bazyliki oraz wstawiono instrument organowy[18]. Po wizycie w Supraślu ówczesny premier Felicjan Sławoj-Składkowski przeznaczył 8 000 zł na renowację świątyni. Latem 1939 roku, pod kierunkiem prof. Jerzego Remera[19], przeprowadzono pierwsze prace przy słynnym ikonostasie.

W latach 1939–1941 monaster z cerkwią Zwiastowania NMP został zdewastowany przez kwaterujące w nim wojska sowieckie, co potwierdza relacja supraślanki z 1941 roku: „Widok jego opłakany. Pełno było słomy, jakieś warsztaty, nie warsztaty tam stały, narzędzia ślusarskie. Tak jakby to była kuźnia... nie kuźnia. Co pierwszo rzuciło się mnie w oczy... bo jeszcze przed wojną całą szkołą chodziło się na te nabożeństwa poranne... to co rzuciło mnie się w oczy, to wysoko... wysoko ten fresk przedstawiający Chrystusa na niebieskim polu. Złote gwiazdy i w środku był Chrystus. Co zaskoczyło... to dziury. Cały ten fresk Chrystusa był postrzelany. Na wysokości jakich około dziesięć metry, może nie całe dziesięć... może sześć freski były zniszczone, zakopcone, postrzelane od kul, zdrapane, podrapane... natomiast wyżej te kolory takie intensywne, takie piękne i bardzo ładnie się trzymały. Cały ikonostas był zniszczony, ołtarze były porozbijane... te boczne po prawej i po lewej stronie. Tylko filary stały, warsztaty, imadła, nie imadła były do nich poprzykręcane”[20].

Kolejne tragiczne wydarzenie związane z klasztorem supraskim to wysadzenie w końcu lipca 1944 roku cerkwi Zwiastowania. Mniejsza o to, czy dokonali tego wycofujący się z Supraśla Niemcy, czy do wybuchu doszło za sprawą, będących na niemieckim żołdzie ukraińskich minerów: „Rano potężna detonacja rozwiązała problem komu się bazylika i ikonostas należy. Nie pozostało nic”[21]. Maria Brykowska podczas inwentaryzacji w 1946 roku zanotowała w karcie zabytku, że ściany wewnętrzne świątyni były zniszczone w 100%, przetrwały jedynie trzony czterech filarów, na których fragmentarycznie zachowały się tynki z polichromią. To jednak nie było całkiem „nic”. W ciągu bardzo krótkiego czasu (do 1947) zespół kierowany przez W. Paszkowskiego dokonał transferu i zabezpieczenia około 33 metrów kwadratowych malowideł, na które składało się trzydzieści dużych fragmentów i wiele drobnych, których nie udało się złożyć w większe całości. Dzięki temu pionierskiemu działaniu historia zapisana na okruchach tynku ma swój dalszy ciąg.

Jej kolejny etap to okres od marca 1964 do grudnia 1965 roku, kiedy malowidła supraskie poddano badaniom i zabiegom konserwatorskim: płaty z malowidłami umieszczono w drewnianych ramach i osadzono na podłożach zastępczych oraz poddano zabiegom restauratorskim[22]. Specjalistami z warszawskiego oddziału PKZ kierowała wówczas Kalina Stawicka. Członkami zespołu byli m.in. późniejsi profesorowie warszawskiej ASP: Piotr Rudniewski, który przeprowadził analizy technologiczne, a wyniki opublikował w oddzielnym artykule[23] oraz Stanisław Stawicki, który przez kolejne czterdzieści lat badał i opisywał zespół supraskich malowideł oraz zajmował się zagadkową postacią ich twórcy.

Od 1973 roku malowidła wystawiane były w Pałacu Opatów klasztoru supraskiego.

18 M. Tołoczko, *Ksiądz Otto Sidorowicz – dzieło ochrony dziedzictwa chrześcijańskiego w Supraślu,* [w:] *Małe Miasta – Elity*, red. M. Zemło, Supraśl 2005, s. 145.
19 Jerzy Remer w latach 1930–1937 Generalny Konserwator Zabytków, a w latach 1938–1939 konserwator zabytków w województwie warszawskim i białostockim.
20 Relacja Heleny Kwasiborskiej z d. Pozniak, nagranie L. Krygiera z 1973 r., [w:] *Ikonostas*, cz. 2, www.suprasl.org/dok/Ikonostas.pdf
21 Tamże.
22 K. Stawicka, *Dokumentacja konserwatorska*, Pracownia Konserwacji Zabytków, Oddział Warszawa, 1965, mps.
23 P. Rudniewski, *Technika malowideł bizantyńsko-ruskich na przykładzie polichromii ściennych w Lublinie i Supraślu*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”1965, seria B, t. XI, s. 96–102.

W czerwcu 1983 roku rozpoczęto odbudowę cerkwi[24], starając się odtworzyć oryginalny wygląd elewacji na podstawie danych z inwentaryzacji wykonanej w 1910 roku. Planowano wówczas również umieszczenie w odbudowanym wnętrzu fragmentów fresków supraskich, które uratowano z ruin cerkwi, zakładając odtworzenie całego wystroju wnętrza w jego szesnastowiecznej redakcji, czemu na przeszkodzie stanął jednak brak wiarygodnych przekazów ikonograficznych z tego okresu.

W 1996 roku supraski zespół klasztorny przekazano Cerkwi prawosławnej. W październiku 2006 roku w części Pałacu Archimandrytów otwarto Muzeum Ikon, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Malowidła uratowane z ruin odbudowanej dzisiaj cerkwi znajdują się w kolekcji supraskiego muzeum, tworząc wyjątkowy zbiór, a dzięki przemyślanej formie ekspozycji przywołują sugestywnie wyobrażenie o dawnej świetności wnętrza świątyni Zwiastowania NMP.

MALARZ NEKTARIUSZ CZYLI „SERBIN NEKTARIJ *MALAR*"

Autorstwo supraskich malowideł przypisuje się serbskiemu mnichowi Nektariuszowi (Nektarijowi). Zarządzający monasterem w latach 1532–1565 archimandryta Sergiusz Kimbar zaprosił grupę malarzy pod przewodnictwem Nektariusza, pochodzącego z Serbii. W *Kronice Ławry Supraskiej* jest o tym wzmianka zapisana pod datą 1557 roku[25]. Fakt ten stał się punktem wyjścia dla S. Petkovića, który wyróżnił trzech mistrzów: serbskiego mistrza Nektarija, drugiego malarza, o innej malarskiej orientacji, i trzeciego, bliskiego malarstwu włoskiemu z pierwszej polowy XVI wieku[26]. Osobą kierującą pracami był bez wątpienia Nektarij. Petković podjął tezę, że twórca malowideł supraskich jest również autorem traktatu malarskiego znanego jako *Tipik o cerkovnom i nastennom pis'me episkopa Nektarija iz serbskago grada Veleša*. Ów podręcznik, o technicznych i technologicznych zasadach obowiązujących w malarstwie ikonowym i ściennym typu bizantyńskiego z tradycją bałkańską, powstał w 1599 roku. Stanowi on cenne źródło informacji do analizy malowideł supraskich, których technika i technologia wykonania jest typowa właśnie dla kręgu kultury bizantyńsko-bałkańskiej. S. Stawicki pogłębił prace Petkovića. W wyniku skrupulatnych badań potwierdził tezę serbskiego badacza, że mistrzów działających w Supraślu było kilku. Analizując dogłębnie technologiczny trop, wiążący malowidła supraskie z kręgiem serbskim, ugruntował również przypuszczenie, że *Tipik* nie wyszedł spod ręki tytułowego „biskupa Nektarija", lecz zapewne jest dziełem supraskiego *ikonopisca*[27]. Serb Nektarije jest dzisiaj legendą Supraśla jako twórca niezwykłej, zachowanej we fragmentach, dekoracji malarskiej cerkwi Zwiastowania NMP.

TECHNIKA MALARSKA

Malowidła supraskie pod względem technologicznym zwyczajowo określane są terminem *fresk*. Wykonano je na świeżym, wilgotym duwarstwowym tynku z dodatkiem włóknistych wypełniaczy organicznych. Spodnia warstwa tynku (w zachodnioeuropejskim malarstwie nazywana z włoska *arriccio*) miała od 5 do 15 mm grubości. Spoiwo wapienne stanowi 51–55% całej masy, reszta to okruchy skał węglanowych (około 10%). Pozostały wypełniacz mineralny stanowi od 25 od 30% objętości tynku. Składa się głównie z ziaren kwarcu o przeciętnej wielkości 0,6–1,0 mm, skaleni potasowych i mieszanych oraz pojedynczych blaszek biotytu i ziaren skał krystalicznych (amfibole i pirokseny). Oprócz wypełniacza mineralnego znaczący jest dodatek wypełniacza organicznego w postaci drobno siekanej słomy.

24 A. Musiuk, *XXV lat odbudowy...*, 4 czerwca 1984 roku (niektóre źródła podają datę 3 czerwca 1984 roku).

25 Wydanie wileńskie z 1870: „Сербину Нектарию маляру [иконописцу] за Деисусец теплое церкви дано 6 коп грошей, а золото церкошное. За две святости што он же робил трех святителей и трех преподобных 9 коп грошей", АСД, т. IX, s. 52. Pisała o tym L. Lebiedzińska, opracowując materiały do organizowanej w 1968 wystawy uratowanych i zakonserwowanych fragmentów malowideł (L. Lebiedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Białystok 1968*, Kraków 1968; taż, *Freski Supraśla*, „Kontrasty" 1968, nr 2, s. 6–9). Szczegółowo analizują tę kwestię Stawicki i Petković.

26 S. Petković, *Nektarij…*, s. 311–312.

27 S. Stawicki, *Serb…*, s. 146.

Wierzchnia warstwa tynków (*intonaco*) jest gładka, dużo cieńsza od spodniej, miała od 1,5 do 3 mm grubości. Spoiwo wapienne stanowi aż 70–86% całej masy. Znacznie mniejsze, w porównaniu do spodniej warstwy, są ziarna wypełniacza (do 0,3 mm). Wypełniaczem organicznym są drobno siekane włókna lnu oraz włókno wełny owczej[28].

Wyrabianie, nakładanie i wyrównywanie warstw tynku wykonano z wielką starannością. Świadczy o tym to, że na zachowanych fragmentach malowideł nie zaobserwowano śladów spękań, które powstają zazwyczaj przy wysychaniu. Sposób opracowania tynku dowodzi dużej wiedzy technologicznej i dojrzałości warsztatu[29].

Freski supraskie nie zostały jednak wykonane w typowej technice freskowej (*buon fresco*) polegającej na nanoszeniu utartych z wodą pigmentów na świeży, niezwiązany tynk. Mamy tu do czynienia z techniką mieszaną. Freskowe podmalowanie wykończono na sucho, w technice temperowej poprzez wielowarstwowe, mięsiste operowanie farbą oraz złoceniami. Malowidła wykonane zostały zgodnie ze wskazówkami zawartymi w opisanym wyżej *Typiku* i tradycją malarstwa bizantyjskiego skodyfikowaną później w *Hermenei*[30].

Technologia wykonania i szczegółowa analiza sposobu opracowania poszczególnych warstw technologicznych była przedmiotem dogłębnych badań przeprowadzonych przez prof. S. Stawickiego, których zwieńczeniem były publikacje z lat 2003 i 2004[31].

DAWNE KONSERWACJE

Nie ma wielu przekazów na temat dawnych renowacji malowideł. P. Bobrovskij podaje, że w 1826 roku dokonano odnowienia „ikon malowanych na ścianach al fresko oraz ikonostasu", brak jednak potwierdzenia tej informacji[32]. W 1851 roku malowidła zostały pobielone, chociaż Stawicki obala stwierdzenie Batjuškova (1890) o zabieleniu polichromii wapnem przez „barbarzyńskie ręce unitów i łacinników", przytaczając – także za Batjuškovem – wzmianki o ich badaniu w 1866 roku oraz informacje na temat ich odsłonięcia i wykonaniu prac restauratorskich w latach 1886–1889. Podczas tych działań, zapewne w 1887 roku, dekoracje malarskie oczyszczono na sucho z pobiał, a w 1910 roku zostały niefachowo przemalowane. Przemalowania te, nawet jeśli pokrywały malowidła, zapewne uległy degradacji już po zburzeniu cerkwi i/lub zostały usunięte podczas pierwszych prac konserwatorskich. Ich ślady są zauważalne miejscowo, głównie w partiach tła.

W badaniach przeprowadzonych przez S. Stawickiego i P. Rudniewskiego wykryto na okruchach wydobytych z rumowiska zupełnie nienadający się do technik ściennych błękit pruski, pochodzący z renowacji z końca XVIII wieku lub późniejszej. Na fragmencie dekoracji ornamentalnej wykryto ultramarynę syntetyczną oraz biel cynkową, co świadczy o dziewiętnasto- lub dwudziestowiecznej ingerencji restauratorskiej. S. Stawicki podkreślał jednak, że ocalałe malowidła pochodzące z filarów „w zasadzie nie wykazywały późniejszych nawarstwień"[33].

Całkowity brak złoceń należy prawdopodobnie wiązać z wyługowaniem *olify* przez alkaliczną pobiałę założoną po 1850 roku, a następnie z mechanicznym jej usuwaniem (1887). Wtórne złocenia wykonano na mikstion z dużą ilością minii[34].

Informacje o sposobie wykonania w 1946 roku transferu malowideł są skąpe. W dokumentacji z lat sześćdziesiątych czytamy: „Ocalałe fragmenty tynku wraz z malowidłem

28 Owe dodatki włókniste sprawiły, że tynki na filarach ocalały mimo wybuchu i że można je było w dużych płatach zdjąć ze ścian, nie czyniąc spustoszenia.
29 Większość autorów opracowań dotyczących proweniencji i autorstwa malowideł supraskich przypisuje je Nektarijowi Serbinowi, jednakże na podstawie zachowanych fragmentów można pokusić się o tezę, iż prace te powstały przy udziale dwóch, a może i trzech twórców. Por. A. Siemaszko, *Freski…*, s. 36.
30 Podręcznik kodyfikujący zasady malarstwa religijnego w kościele wschodniochrześcijańskim, napisany prawdopodobnie w XVIII wieku przez Dionizego z Furny, malarza – zakonnika z góry Athos. Autor wykorzystał i usystematyzował materiały zgromadzone przez swoich poprzedników. Podręcznik składa się z trzech części: pierwsza zawiera przepisy warsztatowe dotyczące techniki malarskiej; druga poświęcona jest ikonografii; trzecia podaje zasady rozmieszczania przedstawień we wnętrzu kościoła (*Słownik terminów konserwatorskich i technik artystycznych*, red. M. Kozarzewski, 2008, mps.).
31 S. Stawicki, *Serb…*, s. 109–146; tenże, *Malowidła…*, s. 131–172.
32 S. Stawicki, *Serb…*, s. 142.
33 Tamże, s. 143.
34 Tamże. Stawicki pisze, że już w 1911 roku zwrócił na to uwagę P. Pokryszkin.

zdjęto ze ścian i słupów przez odcięcie od cegły. Podzieliwszy na obrazy wg kompozycji w ten sposób, że każdy obraz przedstawia jedną postać i jest obrazowy, czyli przedstawia jedną całość kompozycyjną. Pozostawiony tynk na grubość od 3 mm do 4 cm został zalany od tyłu gipsem. Gips wzmocniono drutem. Druty w chwili przejęcia obiektu przez PKZ były przeżarte rdzą. Niektóre z murków były wzmocnione tylko pasami dartymi z płótna. Każdy z nich był w drewnianej ramie z listew nieheblowanych"[35]. Transfer jest inwazyjną metodą konserwacji, która niesie ze sobą duże ryzyko utraty tkanki zabytkowej. W 1946 roku w trakcie odcinania fresków od podłoża powstały zniszczenia charakterystyczne dla tego typu operacji: liczne spękania i pęcherze, czasami również rozczłonkowanie obiektu na mniejsze fragmenty. Wykorzystany podczas wykonywania podłoża zastępczego drut w późniejszym okresie skorodował i przestał spełniać funkcje wzmocnienia konstrukcyjnego obiektu. Metody te z dzisiejszej perspektywy wydawać się mogą dość toporne, należy wszakże pamiętać, w jakim czasie i w jakich warunkach prowadzono prace. Była to akcja garstki zapaleńców. Bez ich poświęcenia i wiary w sens działań nie byłoby dzisiaj materialnego świadectwa dawnej urody wnętrza cerkwi supraskiej.

Malowidła osadzone w 1946 roku na gipsowych, prowizorycznych podłożach przeszły gruntowną konserwację w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku (1964, 1965). Jej zakres jest znany i opisany[36]. Płaty tynków z malowidłami zostały przeniesione na nowe podłoża zastępcze. Warstwę malarską zabezpieczono bibułą japońską przesyconą klajstrem, a w niektórych wypadkach wzmocniono metylocelulozą. Następnie wyrównano od odwrocia warstwę oryginalnej zaprawy, zachowując powstałą w tym procesie mączkę. Ubytki w zaprawie uzupełniono kitem wapiennym z wypełniaczem pozyskanym przy opracowaniu oryginalnego odwrocia i niewielkim dodatkiem emulsji polioctanu winylu. Dla porządku trzeba dodać, że nie wszędzie zdołano opracować ich powierzchnię tak, by nie różniła się fakturą od zachowanych tynków. Do podklejenia rozwarstwień zastosowano polioctan winylu w emulsji, a do konsolidacji spudrowanej warstwy malarskiej użyto roztworu polialkoholu winylu (dzisiaj wiemy, że oba te kleje po latach stają się trudne do usunięcia i ciemnieją, co widać w postaci lokalnych zmian kolorystyki malowideł). Ramy konstrukcyjne przeklejono żywicą epoksydową i przymocowano do nich od strony odwrocia siatkę ocynkowaną. Tak przygotowane zbrojenie zalano gipsem z dodatkiem wapna i 1% alkoholu poliwinylowego[37]. Konserwacja przeprowadzona w 1965 roku przez Pracownie Konserwacji Zabytków, oddział w Warszawie pod kierunkiem Kaliny Stawickiej wykonana została z dużą starannością i w oparciu o ówczesną wiedzę konserwatorską. Umożliwiła ona przez blisko pół wieku prezentację fresków supraskich, które stały się trzonem ekspozycji Muzeum Ikon.

PRACE KONSERWATORSKIE PRZEPROWADZONE W 2012 I 2014 ROKU

W roku 2012 i 2014 podjęto się ponownej konserwacji tych cennych obiektów. Wymagały one interwencji konserwatorskiej, choć oczywiście w mniejszej skali niż poprzednio[38]. Problematyka konserwatorska była w przypadku wszystkich „tablic" podobna lub taka sama. Dominowały drobne ubytki gruntu przy obramieniach oraz w miejscach łączenia pierwotnej warstwy z późniejszymi uzupełnieniami. W wielu miejscach widoczne były niewielkie, mechaniczne uszkodzenia warstwy malarskiej (wgniecenia i zadrapania) oraz odpryski w partiach retuszy. W celu sprawdzenia, czy i w jakim stopniu pogorszył się stan malowideł w ciągu blisko półwiecza, jakie minęło od ostatnich prac, porównano zdjęcia z lat siedemdziesiątych (karty białe) ze stanem obecnym.

35 Fragment dokumentacji konserwatorskiej z opisem zabiegów, jakie były wykonane w 1946 roku. Zob. K. Stawicka, *Dokumentacja…*, s. 12.
36 Tamże.
37 Tamże.
38 Prace wykonano w ramach projektu: *Konserwacja unikatowych XVI-wiecznych pobizantyńskich fresków z Supraśla,* dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Działania te przeprowadził zespół pracowników i współpracowników firmy Monument Service kierowany przez Marcina Kozarzewskiego w składzie: mgr Marlena Koczorowska, mgr Rafał Nijak, mgr Cristobal Calaforra-Rzepka, mgr Katarzyna Dzierżawska, mgr Radosław Parol.

Ustalono, że nie nastąpiły drastyczne zmiany, jednak freski supraskie wymagają ponownych zabiegów konserwatorskich, ponieważ obserwuje się – poza nieuniknionym nagromadzeniem się zabrudzeń powierzchniowych – miejscową utratę spoistości warstwy malarskiej, pojawienie się drobnych wykruszeń, powstanie jasnych obwódek wokół kitów, odbarwienia retuszy. Wzdłuż wewnętrznej krawędzi drewnianych obramień powstały spęcherzenia i wykruszenia będące wynikiem naprężeń powstających na styku drewna, tynku, kitów i gipsowych uzupełnień, co jest zrozumiałym skutkiem reakcji tych materiałów na wahania temperatury i przede wszystkim wilgotności względnej powietrza. Na niektórych malowidłach pojawiły się wyraźne zabielenia warstwy malarskiej. Po dokładnej analizie stanu zachowania dla każdego fresku wykonano mapę zniszczeń opatrzoną odpowiednią legendą.

Założeniem nadrzędnym przy pracach było poszanowanie autentyczności i historii fresków supraskich. Celem działań konserwatorskich było utrwalenie zabytkowej materii wszystkich warstw technologicznych i zabezpieczenie ich przez dalszą degradacją. Przywrócenie utraconych walorów artystycznych i estetycznych oraz przygotowanie obiektów do ekspozycji muzealnej stało się głównym kryterium zabiegów restauratorskich. Ściślej rzecz ujmując, założeniem tych prac była jak najmniejsza ingerencja w tkankę malarską, jednocześnie nie pozostawiając malowideł w stanie, który można określać mianem destruktu lub uznawać obiekt za „brzydko uszkodzony". Istotnym zabiegiem, mającym na celu osiągnięcie zamierzonego efektu, było usunięcie wtórnych nalotów i pozostałości po klejach, którymi w latach sześćdziesiątych wykonano licowanie oraz zmienionych kolorystycznie retuszy, które deformowały kolorystykę oryginalnej warstwy malarskiej i zniekształcały stylistykę przedstawień. Z dużą powściągliwością podchodzono początkowo do usuwania retuszy z poprzedniej konserwacji, starając się pozostawić je tam, gdzie zachowały się dobrze i nie burzyły estetycznego ładu poszczególnych kompozycji. Stanowiły one bowiem świadectwo działań konserwatorskich sprzed kilkudziesięciu już lat. Jednak po oczyszczeniu oryginalnej warstwy malarskiej okazało się to trudne do utrzymania, ze względu na znaczne różnice w stosunku do oryginału. Generalnym założeniem było powstrzymanie się od wykonywania retuszy naśladowczych. Ograniczono się do delikatnego stonowania ubytków w taki sposób, aby nie tworzyły one agresywnie działającej mozaiki plam czy obwódek. Uzupełnienia malarskie miały być powściągliwe i stanowić niezauważalne tło dla znakomitej klasy oryginału. Również inskrypcje znajdujące się na malowidłach nie były retuszowane.

Jak wspomniano, poważny problem stanowiły odspojenia między warstwami *intonaco* i *arricciato* oraz odspajanie się tych warstw od podłoża zastępczego powstałe na skutek naprężeń wzdłuż drewnianego obramienia. Aby temu przeciwdziałać, w pierwszym etapie prac wykonano bruzdę dylatacyjną wzdłuż wewnętrznej krawędzi obramień, w obrębie wtórnej warstwy zaprawy. W bruzdę wprowadzono elastyczny silikon, a po jego wyschnięciu ubytek uzupełniono zaprawą wapienną plastyfikowaną dodatkiem szpachli akrylowej. Dzięki temu zabiegowi zredukowano wpływ naprężeń wynikających z różnic w pracy drewna i warstw tynkarskich pod wpływem czynników cieplno-wilgotnościowych.

Na niektórych malowidłach istniały miejsca, gdzie warstwa malarska była odspojona, tworząc daszkowato wygięte łuski. Miejsca te, jeszcze przed oczyszczeniem, wymagały pieczołowitego podklejenia. Zastosowano Primal AC 33 z wodą (1:3), po uprzednim zwilżeniu tych miejsc etanolem z wodą, w stosunku 1:2, w celu lepszej penetracji kleju. Miejsca te dodatkowo zgrzano kauterem, wykorzystując także obecność polioctanu winylu wprowadzonego podczas poprzedniej konserwacji.

Przeprowadzono wiele prób, dobierając skuteczny i bezpieczny środek do usuwania nalotów i brudu, a także redukowania zmian kolorystycznych zarówno na oryginalnej warstwie malarskiej, jak i w obrębie uzupełnień tej warstwy. Wykazały one, że do podstawowego czyszczenia najlepsze rezultaty daje kombinacja wstępnej impregnacji 3–4-procentową kazeiną amonową, zapewniającą warstwie malarskiej należytą spoistość, a następnie oczyszczanie za pomocą pasty z 8-procentowym węglanem amonu w 3-procentowej metylocelulozie, wody i pary wodnej. W partiach o innej charakterystyce tkanki malarskiej (nimby) oraz w partiach z nawarstwieniami organicznymi (żywice, kleje) każdorazo-

wo wykonywano próby, dobierając odpowiedni środek w zależności od potrzeb.

Miejsca z ciemnymi przebarwieniami i brunatnymi obwódkami wokół miejsc podklejanych podczas poprzedniej konserwacji doczyszczano dwumetyloformamidem oraz acetonem. Nieliczne miejsca z białym nalotem, pozostałością klajstru zastosowanego do transferu doczyszczono okładami zawierającymi enzymy (proteaza zasadowa).

Po oczyszczeniu oryginalnej warstwy malarskiej z nalotów i zabrudzeń okazało się, że retusze z 1965 roku różnią się znacznie kolorystyką, dlatego też podjęto decyzję o ich usunięciu.

Kolejnym etapem było usunięcie wtórnych łat i kitów, które straciły przyczepność do podłoża, zostały wadliwie wykonane bądź były źle związane i się wykruszały. „Freskowe tablice" podczas poprzedniej konserwacji często były składane z wielu mniejszych fragmentów. Niektóre mniejsze części leżały poniżej lub ukośnie względem poziomu lica. Zdecydowano się na ponowne, poprawne ich ułożenie. W tym celu freski zabezpieczono od strony lica bibułą japońską naklejoną Paraloidem B 82 w alkoholu. Następnie wykonano mikrotransfery wadliwie osadzonych fragmentów, odcinając je delikatnie nożami szewskimi i dłutkami. Odpowiednio formowano gniazdo i wklejano w nie zdjęty fragment na modyfikowana zaprawę wapienną. Po związaniu zaprawy szczeliny wokół ułożonych ponownie fragmentów uzupełniono kitem wapiennym z dodatkiem szpachlówki akrylowej i kredy.

Uzupełnienia ubytków zaprawy wykonano warstwowo modyfikowanymi zaprawami wapiennymi, stosując zróżnicowane granulometrycznie wypełniacze (od mączki marmurowej do kredy pozłotniczej) oraz dodatki plastyfikujące i wzmacniające (komponenty akrylowe i klej skórny).

Kolejnym etapem było scalenie kolorystyczne uzupełnień z oryginałem. Zdecydowano się na kolor zbliżony do zabarwienia oryginalnej warstwy zaprawy, aby lepiej wydobyć urodę zachowanego opracowania malarskiego. W tym samym kolorze pomalowano drewniane listwy obramień. Dzięki takiemu zabiegowi optycznie pozbyto się ram, a geometryczne formy poszczególnych malowideł stały się niejako otwarte na zewnątrz, na bezpowrotnie utracony kontekst całego wystroju supraskiej cerkwi.

Do punktowania zastosowano farby akwarelowe z doborowych pigmentów. Aby zachować charakterystyczną matowość, do rozbiałów zastosowano biel świętojańską (węglan wapnia). Farby sporządzano na spoiwie akrylowym (Lascaux Varnish UV – odpowiednio dobierana mieszanka błyszczącego z matowym, tak by dostosować błyszczenie uzupełnień do otaczającego je oryginału, w stężeniu 1:8 z wodą). W miejscach ubytków i przetarć wykonano retusz tonowo i kolorystycznie zbliżony do warstwy oryginalnego freskowego podkładu wokół uzupełnianego fragmentu, co pozwoliło scalić optycznie powierzchnię malowideł, a jednocześnie uniknąć nadmiernej ingerencji w tkankę malarską.

Przy doborze użytych materiałów i wyborze metod postępowania konserwatorskiego kierowano się zasadą minimalnej ingerencji. Materiały dobierano tak, by nie zmienić cech optycznych i własciwości oryginalnych warstw malarskich. Użyte materiały mają długą już tradycję stosowania w konserwacji malarstwa ściennego i cechują się poprawnymi parametrami jeśli chodzi o odwracalność, odporność na starzenie i zmiany kolorystyczne.

Dzieje supraskich malowideł na skutek burzliwych losów stały się niestety głównie historią ich zniszczenia i historią ratowania okruchów tego, co z nich zostało. Jest to ważna karta działań polskich konserwatorów. W trakcie prac przeprowadzonych przez nasz zespol mieliśmy sposobność pochylenia się nie tylko nad kunsztem *freskopisaca* Nektarija, ale również mogliśmy docenić trafność prekursorskich zabiegów konserwatorskich naszych Poprzedników. Przypomnijmy więc raz jeszcze Władysława Paszkowskiego, który w 1947 roku kierował wykonaniem transferów malowideł z ruin cerkwi. Wspomnijmy też pracę, którą wykonał w latach 1964–1965 zespół konserwatorów pod kierunkiem Kaliny Stawickiej. W jego skład wchodzili m.in. późniejsi badacze tych malowideł i wykładowcy na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, profesorowie Stanisław Stawicki i Piotr Rudniewski.

Zespół, któremu było dane w roku 2012 i 2014 przeprowadzić konserwację fresków z Supraśla, starał się przejąć od Poprzedników tego samego ducha działania i wykonywać prace z tą samą starannością i uwagą.



Gdy kończyliśmy pisanie tego tekstu nadeszła wiadomość o śmierci Profesora Stanisława Stawickiego. Jego wkład w poznanie fresków supraskich i ich twórcy jest trudny do przecenienia. Ze wzruszeniem wspominamy wizytę Pana Profesora w naszej pracowni, co miało miejsce jesienią 2012 roku. Sędziwy Gość żywo uczestniczył w dyskusji nad wyborem właściwego postępowania konserwatorsko-restauratorskiego i pochylając się nad swoimi ukochanymi freskami z Supraśla, doradzał, jak uporać się z odpowiedzialnym i pięknym zadaniem. Pragniemy by pamiętano, że Profesor ma swój udział także w tej ostatniej, opisanej tu pracy.

pamięci
Profesora Stanisława Stawickiego
(1930–2016)

Wizyta profesora Stanisława Stawickiego w pracowni podczas prac w 2012 roku (na zdjęciu część zespołu konserwatorów: Katarzyna Dzierżawska, Marlena Koczorowska, Rafał Nijak)



Bruzda po dylatacji wypełniona elastycznym silikonem, niwelująca naprężenia między drewnianą ramą a tynkiem



Zdjęcie w trakcie prostowania kauterem odspojonych i zdeformowanych łusek warstwy malarskiej



Impregnacja warstwy malarskiej kazeiną amonową nałożoną przez bibułę japońską na jej powierzchnię



Doczyszczanie warstwy malarskiej min. parą wodną przy pomocy naturalnej gąbki i nylonowej szczoteczki



Oczyszczanie partii tła pastą z węglanu amonu nakładaną przez bibułę japońską, z ominięciem partii nimbów



Widoczna różnica pomiędzy częścią nieoczyszczoną pokrytą białym nalotem, a oczyszczoną



W trakcie opracowywania uzupełnień



Po uzupełnieniu ubytku i opracowaniu kitu wapiennego z dodatkiem elastycznej szpachli akrylowej



W trakcie pracy przy scalaniu kolorystycznym uzupełnień z warstwą oryginalną

PAMIĘCI
PROFESORA
STANISŁAWA
STAWICKIEGO
(1930–2016)

DOKUMENTACJA PRAC KONSERWATORSKICH I RESTAURATORSKICH 2012

św. Orest	MI/I/19	MAPA	1



uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.17450000 m²	12.38%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.06950000 m²	4.93%
ubytki podkładu pozłoty	0.01190000 m²	0.84%
ubytki warstwy malarskiej	0.00170000 m²	0.12%
odspojenia międzywarstwowe	0.14190000 m²	10.06%
Laserunek	0.11010000 m²	7.81%
spękania	1.1800 m	-



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/20	MAPA	2



	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.181500 m²	15.78%
	retusz w miejscu ubytków - Tratteggio	0.040600 m²	3.53%
	ubytki podkładu pozłoty	0.005900 m²	0.51%
	ubytki warstwy malarskiej	0.002400 m²	0.21%
	spękania	0.000000 m²	0.00%
	odspojenia międzywarstwowe	0.023600 m²	2.05%
	Laserunek	0.146000 m²	12.70%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/29	MAPA	3



	uzupełnienia w miejscu ubytku warstwy zaprawy	0.056700 m²	10.31%
	retusz w miejscu ubytków Tratteggio	0.034900 m²	6.35%
	ubytki podkładu pozioty	0.002900 m²	0.53%
	ubytki warstwy malarskiej	0.001700 m²	0.31%
	odspojenia międzywarstwowe	0.010300 m²	1.87%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Jerzy	MI/I/37	MAPA	4





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.159100 m²	8.60%
	retusz w miejscu ubytków - Tratteggio	0.063600 m²	3.44%
	ubytki warstwy pozłoty	0.001800 m²	0.10%
	ubytki warstwy malarskiej	0.004500 m²	0.24%
	spękania	0.000900 m²	0.05%
	odspojenia międzywarstwowe	0.113600 m²	6.14%
	Laserunek	0.095500 m²	5.16%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Julita	MI/I/21	MAPA	5



	ubytki warstwy malarskiej	0.003000 m²	0.26%
	spękania	0.000 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.035700 m²	3.10%
	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.106400 m²	9.25%
	ubytki podkładu pozoty	0.000800 m²	0.07%
	Laserunek	0.041500 m²	3.61%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.041600 m²	3.62%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich
(po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich
(po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac
konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/22	MAPA	6



	ubytki warstwy malarskiej	0.0020 m²	0.34%
	spękania	0.68 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.0692 m²	11.73%
	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.0997 m²	16.90%
	ubytki podkładu pozłoty	0.0139 m²	2.36%
	Laserunek	0.0319 m²	5.41%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.0823 m²	13.95%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/26	MAPA	7



	ubytki warstwy malarskiej	0.00 m²	0.00%
	spękania	1.0 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.02 m²	2.94%
	uzupełnienia w miejscu ubytku warstwy zaprawy	0.05 m²	7.35%
	ubytki podkładu pozłoty	0.00 m²	0.00%
	Laserunek	0.02 m²	2.94%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.03 m²	4.41%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)

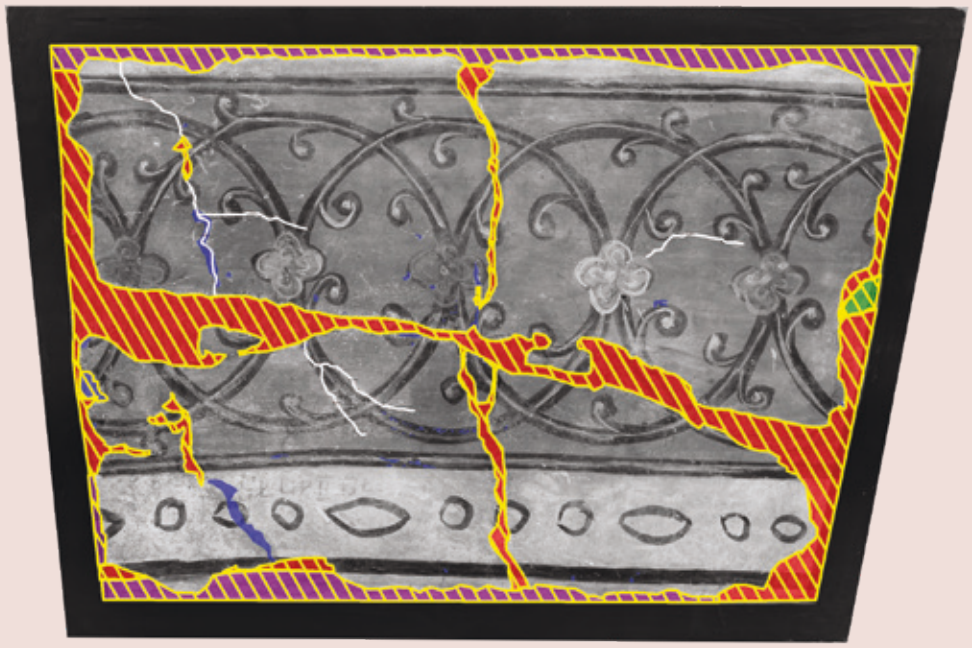


Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

fragment ornamentu	MI/I/27	MAPA	8



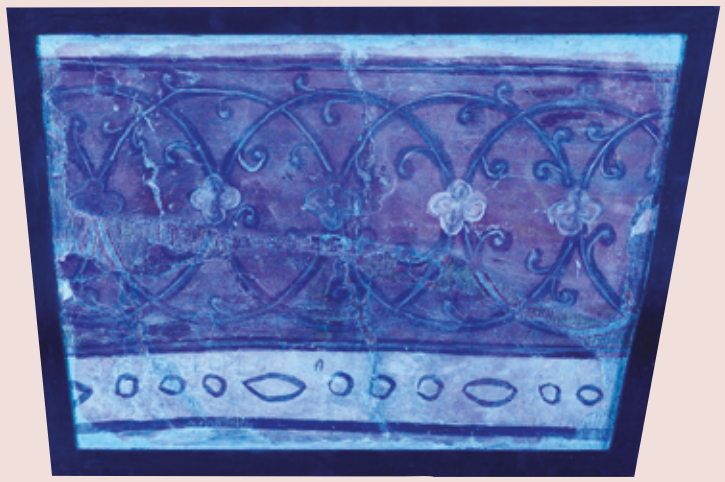
	ubytki warstwy malarskiej	0.00 m²	0.00%
	spękania	0.5 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.00 m²	0.00%
	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.04 m²	16.67%
	ubytki podkładu pozłoty	0.00 m²	0.00%
	Laserunek	0.01 m²	4.17%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.03 m²	12.50%
	ubytek warstwy zaprawy	0.00 m²	0.00%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich
(po oczyszczeniu)

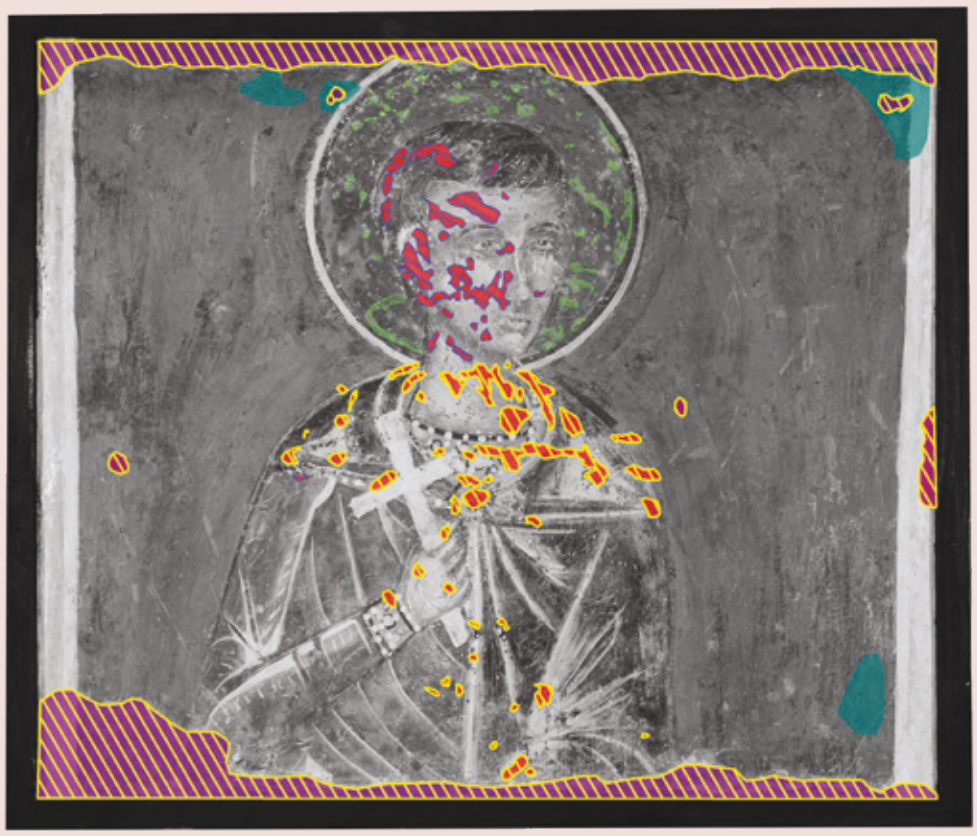


Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich
(po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac
konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/30	MAPA	9



ubytki warstwy malarskiej	0.01 m²	1.72%
spękania	0.0 m	-
odspojenia międzywarstwowe	0.01 m²	1.72%
uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.06 m²	10.34%
ubytki podkładu pozłoty	0.00 m²	0.00%
Laserunek	0.05 m²	8.62%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.01 m²	1.72%
ubytek warstwy zaprawy	0.00 m²	0.00%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)

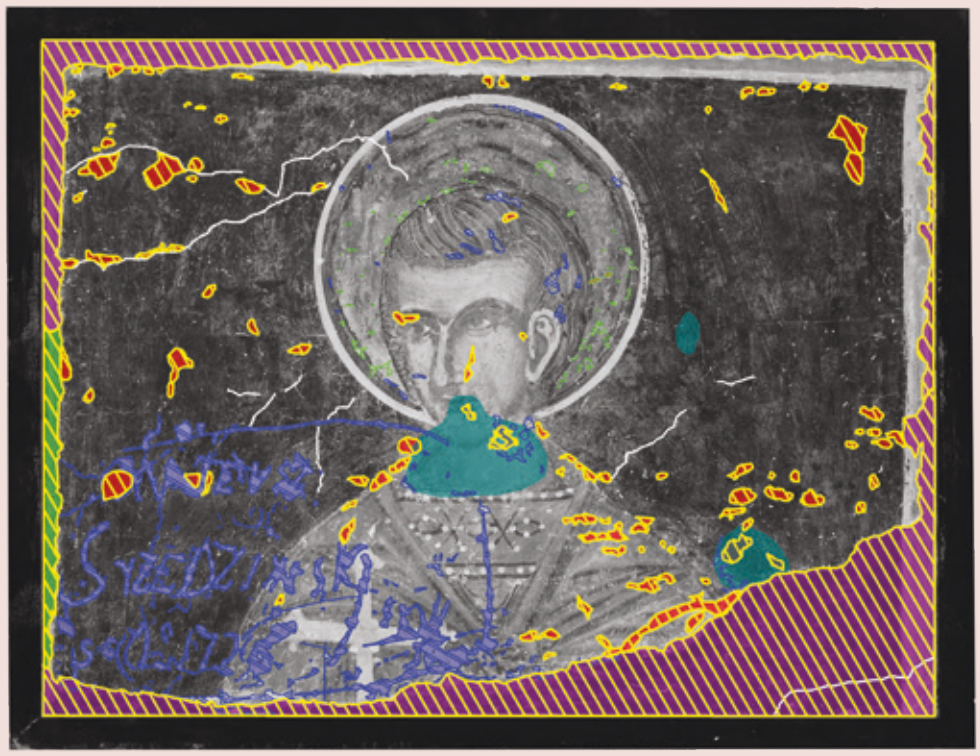


Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/31	MAPA	10



	ubytki warstwy malarskiej	0.02 m²	4.44%
	spękania	1.1 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.01 m²	2.22%
	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.08 m²	17.78%
	ubytki podkładu pozłoty	0.00 m²	0.00%
	Laserunek	0.06 m²	13.33%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.01 m²	2.22%
	ubytek warstwy zaprawy	0.00 m²	0.00%
	świadek	0.01 m²	2.22%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/33	MAPA	11



ubytki warstwy malarskiej	0.030800 m²	3.62%
spękania	0.000 m	-
odspojenia międzywarstwowe	0.027700 m²	3.26%
uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.218600 m²	25.72%
ubytki podkładu pozłoty	0.004900 m²	0.58%
Laserunek	0.159300 m²	18.74%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.059600 m²	7.01%
świadek	0.029000 m²	3.41%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Mardariusz	MI/I/34	MAPA	12



	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.31610000 m²	21.07%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.26160000 m²	17.44%
	ubytki podkładu pozłoty	0.00150000 m²	0.10%
	ubytki warstwy malarskiej	0.01390000 m²	0.93%
	spękania	0.3400 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.08910000 m²	5.94%
	Laserunek	0.05530000 m²	3.69%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/35	MAPA	13





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

	uzupełnienia w miejscu ubytku warstwy zaprawy	0.18010000 m²	10.55%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.05120000 m²	3.01%
	ubytki podkładu pozłoty	0.00680000 m²	0.40%
	ubytki warstwy malarskiej	0.00700000 m²	0.41%
	spękania	0.00000000 m²	0.00%
	odspojenia międzywarstwowe	0.08040000 m²	4.73%
	Lasurunek	0.13340000 m²	7.85%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Rycerz	MI/I/36	MAPA	14





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

	uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.099000 m²	6.56%
	retusz w miejscu ubytków - Tratteggio	0.014600 m²	0.97%
	ubytki podkładu pozioty	0.000000 m²	0.00%
	ubytki warstwy malarskiej	0.004500 m²	0.30%
	spękania	0.520 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.023400 m²	1.55%
	Laserunek	0.084400 m²	5.59%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Bachus	MI/I/38	MAPA	15





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.08770000 m²	5.32%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.02360000 m²	1.43%
ubytki podkładu pozioty	0.00070000 m²	0.04%
ubytki warstwy malarskiej	0.02060000 m²	1.25%
spękania	1.0500 m	-
odspojenia międzywarstwowe	0.07190000 m²	4.36%
Laserunek	0.06410000 m²	3.88%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Dymitr	MI/I/39	MAPA	16





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

	uzupełnienia w miejscu ubytku warstwy zaprawy	0.03700000 m²	2.14%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.08790000 m²	5.08%
	ubytki podkładu pozłoty	0.00020000 m²	0.01%
	ubytki warstwy malarskiej	0.11930000 m²	6.90%
	spękania	1.9000 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.07140000 m²	4.13%
	Laserurek	0.00000000 m²	0.00%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Kalinik	MI/I/40	MAPA	17





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.25720000 m²	14.87%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.21970000 m²	12.70%
ubytki podkładu pozłoty	0.00000000 m²	0.00%
ubytki warstwy malarskiej	0.00000000 m²	0.00%
spękania	0.1300 m	-
odspojenia międzywarstwowe	0.14100000 m²	8.15%
Laserunek	0.02580000 m²	1.49%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)

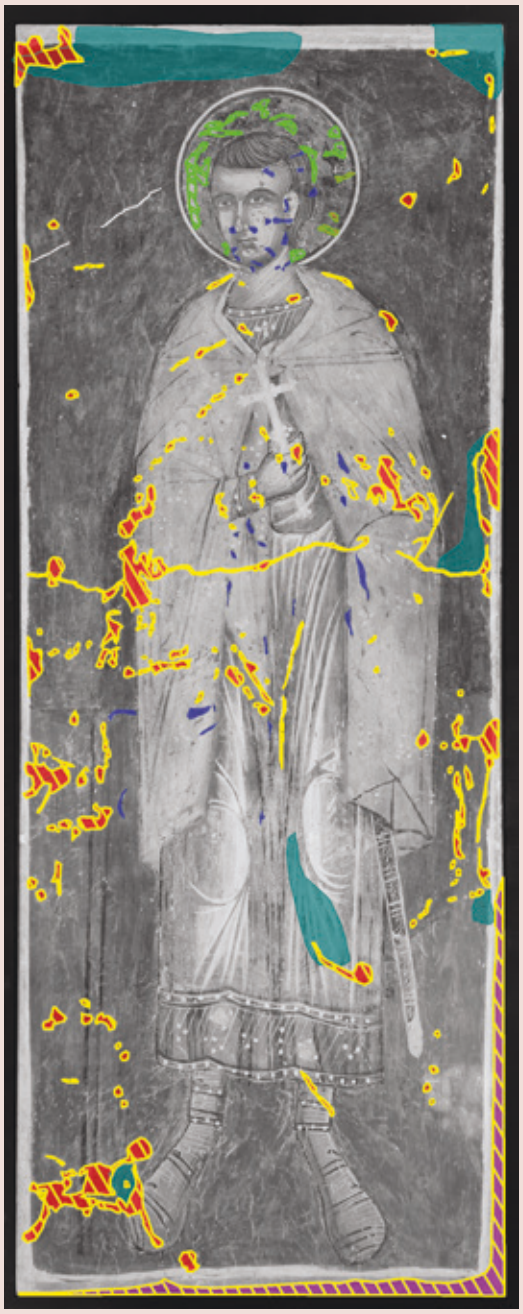


Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Męczennik	MI/I/41	MAPA	18





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

	uzupełnienia w miejscu ubytku warstwy zaprawy	0.08410000 m²	5.04%
	retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.05970000 m²	3.57%
	ubytki podkładu pozoty	0.00550000 m²	0.33%
	ubytki warstwy malarskiej	0.00480000 m²	0.29%
	spękania	0.1900 m	-
	odspojenia międzywarstwowe	0.06200000 m²	3.71%
	Laserunek	0.02100000 m²	1.11%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Nikita	MI/I/43	MAPA	19



ubytki warstwy malarskiej	0.002700 m²	0.23%
spękania	1.890 m	-
pospojenia międzywarstwowe	0.000000 m²	0.00%
uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.332700 m²	28.68%
ubytki podkładu pozłoty	0.002900 m²	0.25%
Leserunek	0.287100 m²	24.75%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.048600 m²	4.19%



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

św. Rycerz	MI/I/45	MAPA	20





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.03150000 m²	2.58%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.03620000 m²	2.97%
ubytki podkładu pozłoty	0.00000000 m²	0.00%
ubytki warstwy malarskiej	0.01180000 m²	0.97%
spękania	0.00000000 m²	0.00%
odspojenia międzywarstwowe	0.03480000 m²	2.85%
Laserunek	0.03150000 m²	2.58%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

fragment postaci świętego	MI/I/46	MAPA	21





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.22900000 m²	19.57%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.08540000 m²	7.30%
ubytki podkładu pozłoty	0.00000000 m²	0.00%
ubytki warstwy malarskiej	0.00000000 m²	0.00%
spękania	0.00000000 m²	0.00%
odspojenia międzywarstwowe	0.01330000 m²	1.14%
Laserunek	0.14360000 m²	12.27%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV

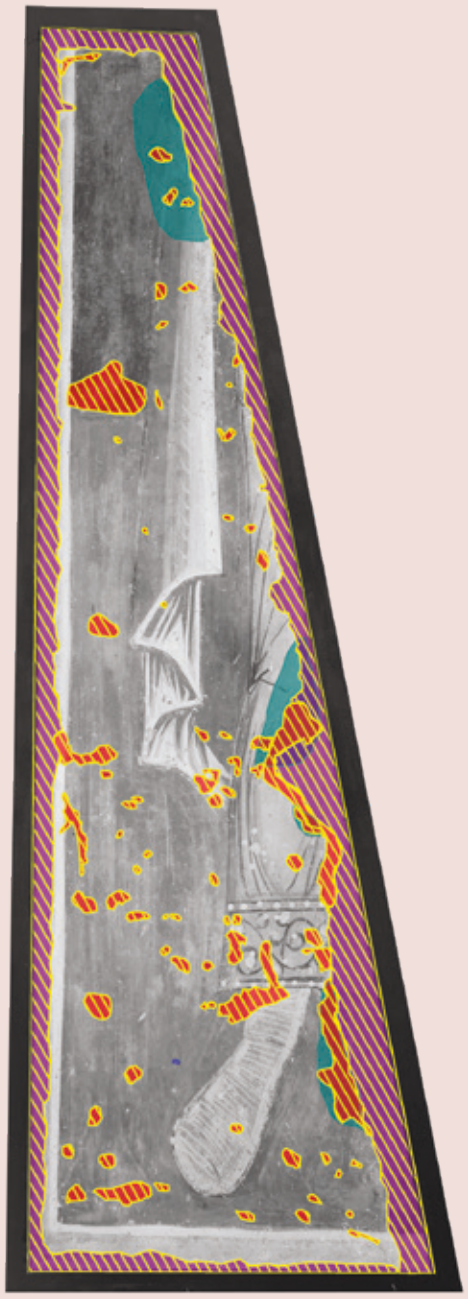


Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

fragment postaci świętego	MI/I/47	MAPA	22





Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją

ubytki warstwy malarskiej	0.000000 m²	0.00%
spękania	0.000 m	-
odspojenia międzywarstwowe	0.022200 m²	4.72%
uzupełnienia w miejscu ubytku wartswy zaprawy	0.121900 m²	25.94%
ubytki podkładu pozioty	0.000000 m²	0.00%
Laserunek	0.092500 m²	19.68%
retusz w miejscu ubytków- Tratteggio	0.029400 m²	6.26%



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

DOKUMENTACJA PRAC KONSERWATORSKICH I RESTAURATORSKICH 2014



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich



Lico obiektu przed konserwacją



Odwrocie obiektu przed konserwacją



Lico obiektu we fluorescencji wzbudzonej światłem UV



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po oczyszczeniu)



Lico obiektu w trakcie prac konserwatorskich (po założeniu kitów)



Lico obiektu po zakończeniu prac konserwatorskich

Fragment fresku św. Nikity, nr inw. MI/I/43



ANNA MOTOWICKA
EWA ZALEWSKA

WSTĘP KATALOG FRESKÓW

FRESKI SUPRASKIEJ ŁAWRY...

Człowiek jako stworzenie boże otrzymał dar twórczy – dzięki darowanemu talentowi i mądrości może zmieniać, upiększać, i organizować przestrzeń, w której żyje. Korzystanie z talentów otrzymanych od Boga stanowi nie tylko możliwość, ale nade wszystko obowiązek człowieka. Każdy z nas podświadomie dąży do piękna, dobra – Ideału, którym jest nasz Stwórca. Wypełnianie pięknem otoczenia stanowi podążanie w stronę wiecznej harmonii. Temu służy wydawanie na świat budzących zachwyt dzieł sztuki – wspaniałej architektury, malarstwa, rzeźby, muzyki... Jak bogate i piękne musi być zatem życie wieczne w bliskości Nieogarnionego, w pełni nigdy niepoznanego Wiecznego Ideału. Możliwości człowieczej natury nie mają w swej ludzkiej ułomności możliwości ogarnięcia piękna wiecznego – duchowego, niepodlegającego przemijalności, zdezaktualizowaniu. Supraskie freski są doskonałym świadectwem bizantyjskiej sztuki sakralnej i nie sposób je oceniać, jako dzieła zajmujące niegdyś jedynie przestrzeń materialną umykają bowiem penetracji fizycznej jak i intelektualnej. Jedynie duchowość stanowi furtkę do tej przestrzeni, gdzie zobrazowani święci przemawiają i pomagają oderwać się od spraw marnych tego świata. Lekkość odmalowanych świętych postaci wyłaniających się z tonalnie ciemniejszego, lecz nieprzytłaczającego tła, daje wrażenie ich bliskiej obecności. Siła ich duchowego spokoju wyrywa wiernych z objęć ciemnych myśli i czynów. Przestrzeń cerkwi supraskiej, gdzie z błękitów lapis-lazuli wyłaniały się setki świętych postaci, stanowiła idealne miejsce do dialogu ze Stwórcą. Była to przestrzeń, gdzie wierni uczestniczyli w wiecznej, niebiańskiej liturgii, gdzie chóry anielskie wspólnie z chórem wiernych wychwalali Władcę Niebios. Gdzie ojcowie kościoła wraz z kapłanami ziemskimi stawali wespół w służbie przed Najwyższym, gdzie pustelnicy, asceci wraz z mnichami klasztoru składali siebie w ofierze Bogu. Gdzie męczennicy wraz z wiernymi oddawali cześć Przedwiecznemu. Gdzie nie tylko ciałem, ale i duchem stworzenie mogło pokłonić się Stwórcy. Cała ta wspaniałość malowideł wypełniających wnętrze świątyni służyła naszej ludzkiej największej sile – modlitwie. Sile, która przenosi człowieka materialnego w sferę na pozór niedostępną, a święci unoszący się ponad głowami stanowią dowód na przenikanie do naszej rzeczywistości świata duchowego – człowiek zatopiony w modlitwie przenosi się w głębię tego świata. Dzięki tej obecności, obcowaniu ze świętością, cerkiew to miejsce, w którym dwa światy ściśle się łączą. I dopóki będzie trwała wieczna, boska liturgia łącząca ziemię z niebem, dotąd całe stworzenie będzie podążać ku Stwórcy. Świat nie zatraca sensu trwania, a wręcz zyskuje zapowiedź przeobrażenia w rajską przestrzeń – zgodnie z pierwotnym zamysłem Najwyższego.

[AM]

Supraskie freski są bezcennym zespołem zabytków, który w sposób niemal graniczący z cudem został ocalony z ogromnego rumowiska wspaniałej, niezwykle oryginalnej świątyni. Obronną cerkiew Zwiastowania NMP wznoszono etapami – według dwóch różnych myśli. Sytuacja ta spowodowała, że jej bryła przybrała w efekcie kostium stylowy o – zdawałoby się – nieprzystawalnych cechach łączących zachodnioeuropejski charakter gotyckiej warowni i bizantyjską urodę niuansów architektonicznych. Natomiast dekoracja malarska, która w szesnastym stuleciu ozdobiła cerkiewne wnętrze, jest naturalną konsekwencją poziomu, jaki został zadany temu miejscu. W końcu wieku XVI powołano bowiem do istnienia monastyczny ośrodek życia duchowego i intelektualnego o znaczeniu nie tylko regionalnym, ale mającym autorytet w Rzeczypospolitej. Powstanie Ławry Supraskiej nie wiązało się z kontynuacją tradycji wcześniej znanego z kultu miejsca, a było nadejściem nowego. Supraska cerkiew nie przetrwała w swej naturalnej substancji do czasów obecnych. Została wysadzona w powietrze przez wycofujące się hitlerowskie wojsko niemieckie w 1944 roku – przez żołnierzy odchodzących z tego miejsca ze świadomością nadciągającej klęski. Sytuacja ta do dzisiaj budzi ogromny żal i niezrozumienie. Zachowane „szczątki" niezwykłej niegdyś dekoracji malarskiej wnętrza oraz dokumentujące ją archiwalne fotografie zaświadczają o poziomie kulturowym i religijnym tego miejsca. Ale gdyby choć

na chwilę oddalić się myślami od skomplikowanej i tragicznej historii Supraskiej Ławry i po prostu pozwolić działać malarstwu…

Nie zobaczymy w tych freskach cech zwykłej rzemieślniczo poprawnej dekoracji. Zachowane malarstwo po prostu budzi respekt. Jego napowietrzna lekkość tła buduje się z wibracji dwóch nałożonych tonów – szarawej *reft'i* od spodu i lazurowej szlachetności użytego pigmentu – tworzących w oku jedną, jednak niejednolitą barwę. Dlatego też Pokryszkin opisujący freski odnotował: „Dominuje niebieskie, bardzo łagodne, lekkie tło; szare gurty sklepień miękko zarysowują się na tym tle. Mają surowy profil, lecz nie dostrzega się tego dzięki umiejętnemu rozmalowaniu"[1]. Nie było zatem tutaj nagromadzenia barw, a spójność dająca patrzącemu wytchnienie. W mieszance lazurowej, tak chętnie kładzionej na tłach, oprócz lapis lazuli znajdował się często azuryt „zabrudzony" malachitem.

Prostota tych fresków daleka jest od *horror vacui*, które osiągnąć można nie tylko nagromadzeniem detali, ale i krzykliwością barw. Prostota ta, jednakże nie oznacza nieumiejętności, a czystą, wolną od rozdrobnienia w szczegółach, szlachetną moc formy. Siła wyrazu supraskich fresków leży już u ich podstawy. Technika al fresco nie daje czasu do pracy artyście, który zastanawia się i poszukuje. Jest przeznaczona dla tych, którzy potrafią działać niezwykle zdecydowanie i umiejętnie. Rysunek budujący postaci świętych w supraskiej polichromii zaświadcza o zręczności ikonopisów ją wykonujących. Karnacje świętych zbudowane zostały na podmalówce sankiru w ziemisto-ugrowej tonacji. Na ciepłym odcieniu sankiru, z doskonałą znajomością prawideł, nakładane były kolejne etapy rozświetleń. Barwy wyświetlające poszczególne warstwy ochrowań, zdają się jedynie wymieniać miejscami, tworząc harmonijny koloryt całości, od najciemniejszych do najwyższych wyświetleń.

Dawna ikonografia opierała się na bogactwie pigmentów naturalnych, których skład niejednokrotnie zawierał w sobie mieszankę barwną poszczególnych związków chemicznych. Farby zmieszane z kilku pigmentów dawały wysmakowany efekt. Skutkowało to wibracją nałożonego koloru. Nie był czystą, jednoskładnikową otwartą barwą dającą jednoznaczny i sztuczny, kryjący efekt, a kolorem posiadającym głębię.

Opis Pokryszkina maluje obraz szarobłękitnego wnętrza, gdzie „święci napisani są w jasnych, lekkich odcieniach, często różowawych." Nie było tutaj zatem polifonii czy też kakofonii wielości barw, była delikatność i jakby przymglenie. Pośród tej mglistej kolorystyki świeciły „nimby, [które – E.Z.] wskutek upływu czasu stały się ciemnoczerwone, w niemal czarno-czerwonej tonacji (minia z czasem poczerniała). Ta przypadkowa właściwość doskonale wpisuje się, nadając temu freskowemu kobiercowi piękno i odważne akcenty." Wczytując się w słowa Pokryszkina w wyobraźni jawi się wizja z jednej strony jakiegoś dawnego dostojnego piękna – z drugiej zaś podpowiedź dla współczesnych ikonografów, gdzie nie wielość barw, a raczej ich oszczędność i rozegranie akcentów w przestrzeni oraz trud wykonania transparentnych warstw, nadaje całości wyśmienity efekt. Czytając o świecących czerwienią nimbach w napowietrznych zgaszonych błękitnych tłach pamięć i wyobraźnia wywołują dwudziestowiecznego mistrza, który tak właśnie malarsko myślał o przestrzeni[2]…

[EZ]

1 Wszystkie cytowane fragmenty tekstu pochodzą z artykułu P. Pokryszkina, *Cerkiew Zwiastowania w Monasterze Supraskim*, Sankt Petersburg 1911, zamieszczonego w niniejszej publikacji [tyt. oryg. П. Покрышкинъ, *Благовѣщенская церков въ Супрасльскомъ Монастырэ*, Санкт-Петербург 1911].

2 Publikację tę nieprzypadkowo rozpoczyna akwarela Jerzego Nowosielskiego, pokazująca supraską cerkiew Zwiastowania NMP. Ten wybitny prawosławny malarz i ikonograf zapewne znał Artykuł Pokryszkina dotyczący supraskiej świątyni. Przywodzi to na myśl niezrealizowany projekt na wskroś odważnej lecz szanującej tradycję polichromii, który artysta wykonał do soboru Trójcy Świętej w Hajnówce. Cerkwi, która również posiada bardzo wydłużony, głęboki tambur kopuły. Być może skojarzenia są całkiem przypadkowe, a może działają jak obraz.



Święty Orest, 155 x 91 cm,
nr inw. MI/I/19



Fragment postaci Świętego
145 x 80 cm, nr inw. MI/I/20



Święta Julita, 121 x 95 cm, nr inw. MI/I/21



Fragment postaci Świętego Męczennika, 82 x 60/95 cm, nr inw. MI/I/22



Święty Leoncjusz,
144 x 85 cm, nr inw. MI/I/24



Fragment postaci Świętego Męczennika, 104 x 82 cm, nr inw. MI/I/33



Fragment postaci Świętego Rycerza,
157 x 80 cm, nr inw. MI/I/28



Fragment postaci Świętego Męczennika, 87 x 78 cm, nr inw. MI/I/26



Fragment ornamentu wiciowego, 95 x 60 cm, nr inw. MI/I/23



Fragment ornamentu plecionkowego, 42 x 54/65 cm, nr inw. MI/I/27



Fragment postaci Świętego Męczennika, 70 x 83 cm, nr inw. MI/I/30



Fragment postaci Świętego Męczennika, 65 x 85 cm, nr inw. MI/I/29



Fragment postaci Świętego Męczennika, 66 x 72 cm, nr inw. MI/I/32



Fragment postaci Świętego Męczennika, 58 x 77 cm, nr inw. MI/I/31



Święty Thallus, 146 x 93 cm,
nr inw. MI/I/25



Święty Thallus, 160 x 93 cm,
nr inw. MI/I/34



Święty Menas(?),
156/211 x 81 cm, nr inw. MI/I/36



Postać Świętego Męczennika,
205 x 83 cm, nr inw. MI/I/35



Święty Jerzy, 220 x 85 cm, nr inw. MI/I/37



Święty Bakchus, 207 x 80 cm, nr inw. MI/I/38



Święty Dymitr,220 x 80 cm, nr inw. MI/I/39



Święty Kalinnik, 205 x 84 cm, nr inw. MI/I/40



Postać Świętego Rycerza Męczennika,
208 x 80 cm, nr inw. MI/I/41



Święty Nikita, 140 x 83 cm,
nr inw. MI/I/43



Fragment postaci Świętego Rycerza,
153 x 80 cm, nr inw. MI/I/45



Fragment postaci Świętego,
155 x 60 cm, nr inw. MI/I/46



Fragment ornamentu wiciowego,
175 x 137 cm, nr inw. MI/I/42



Fragment ornamentu plecionkowo-wiciowego,
55 x 150 cm, nr inw. MI/I/44



Fragment postaci Świętego,
140 x 46/18 cm, nr inw. MI/I/47



Fragment postaci Świętego,
126/68 x 96 cm, nr inw. MI/I/48

Fragment fresku św. Nikity, nr inw. MI/I/43



Fragment fresku św. Julity, nr inw. MI/I/21





Fragment fresku św. Dymitra, nr inw. MI/I/39

Muzeum Podlaskie w Bialymstoku
dziękuje Parafii Prawosławnej Zaśnięcia NMP w Krakowie
posiadającej prawa do publikacji prac sakralnych
profesora Jerzego Nowosielskiego



MUZEUM PODLASKIE W BIAŁYMSTOKU
INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO

BIAŁYSTOK 2019
ISBN 978-83-87026-64-6