

Originalveröffentlichung in: *Studia do Dziejów Sztuki w Polsce* 3 (1930), S. 1-92

ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ

---

MICHAŁ WALICKI

MAŁOWIDŁA ŚCIENNE  
KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY  
NA ZAMKU W LUBLINIE

(1418)



W A R S Z A W A M C M X X X

---

WYDAWNICTWO ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ  
SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IMIENIA MIANOWSKIEGO W WARSZAWIE

ODBITKA Z III TOMU  
STUDJÓW DO DZIEJÓW SZTUKI W POLSCE



MI 565.739

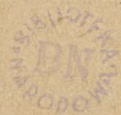
KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

Szt. 6641.

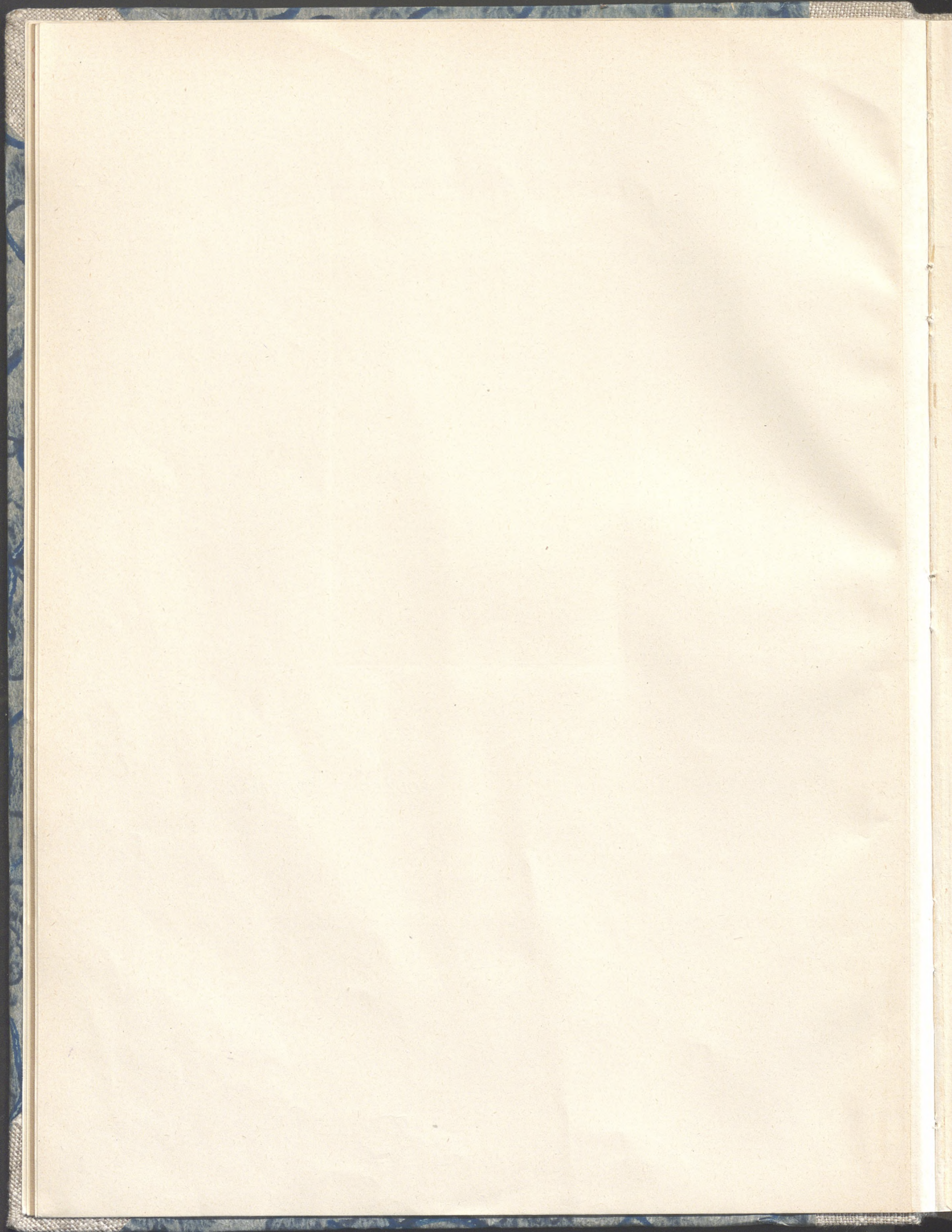
565.739

## ERRATA

- Stronica 7 wiersz 1 od góry zamiast Rublowa ma być Rublewa  
" 8 " 14 " " skreślić odsyłacz 5)  
" 8 " 3 " dołu zamiast 6) ma być 5)  
" 8 przypis 6) przenieść na str. 10 jako przypis 1)  
" 10 zmienić numerację przypisów — zamiast 1), 2) i 3) ma być 2), 3) i 4)  
" 10 przypis 4) skreślić  
" 11 przypis 1) wiersz 2 od góry zamiast tablicy ma być kaplicy  
" 39 wiersz 11 od dołu zamiast Pompeach ma być Pompei  
" 45 " 7 " " " kwadratowy ma być kwadrowy  
" 76 " 12 " " " Verii " " Verrii  
" 76 " 4 " " " Gracaniczy " " Gračaniczy  
" 76 " 3 " " " Zohatyna " " Žohatyna



*RODZICOM POŚWIĘCAM*





Święci Anachoreci (Makary i Saba).  
Malowidło ściany zachodniej.

Praca niniejsza jest skróconą przeróbką rozprawy doktorskiej, złożonej w r. 1928 na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Okoliczność ta tłumaczy akademicki w pewnej mierze charakter pracy, będącej jedynie próbą krytycznego naświetlenia problemu wschodnio-chrześcijańskiego ściennego malarstwa w Polsce. Brak miejsca nie pozwolił na druk części II, mającej zawierać szczegółową inwentaryzację malowideł ściennych Św. Trójcy.

Możność podjęcia tej pracy, następnie zaś jej opublikowania, zawdzięczam z jednej strony prof. Dr. Zygmuntowi Batowskiemu, Kierownikowi Zakładu Historji Sztuki U. W., w którego seminarjum rozprawa ta powstała, z drugiej znów prof. Dr. Oskarowi Sosnowskiemu, Kierownikowi Zakładu Architektury Polskiej P. W., którego życzliwy stosunek umożliwił mi druk pracy w wydawnictwie Zakładu: im obu winienem wdzięczność w pierwszym rzędzie. Słowa serdecznego podziękowania zechcą przyjąć prof. Dr. Marcei Handelsman, prof. Dr. Wojsław Molé, oraz prof. J. Ogijenko, dyskusji z którymi dużo zawdzięczam.

Za miły obowiązek poczytuję sobie również złożenie uprzejmych podziękowań pani Józefowej Smolińskiej za udostępnienie notat jej ś. p. męża, p. Dr. Stanisławowi Tomkowiczowi, przewodniczącemu Komisji Historji Sztuki Ak. U. i inżyn. Cybulskiemu za zezwolenie reprodukowania zdjęć p. Cybulskiego z klisz, złożonych w depozycie w Akademji Umiejętności, oraz p. Konserwatorowi arch. Jerzemu Siennickiemu za użyczenie fotografii i pomoc okazaną przy studjach lokalnych; wreszcie p. Konserwatorowi J. Rutkowskiemu, prof. E. Trojanowskiemu oraz prof. Juljanowi Makarewiczowi za przedyskutowanie szczegółów technicznych oraz p. Mikołajowi Piotrowskiemu za udostępnienie jego bogatej biblioteki.

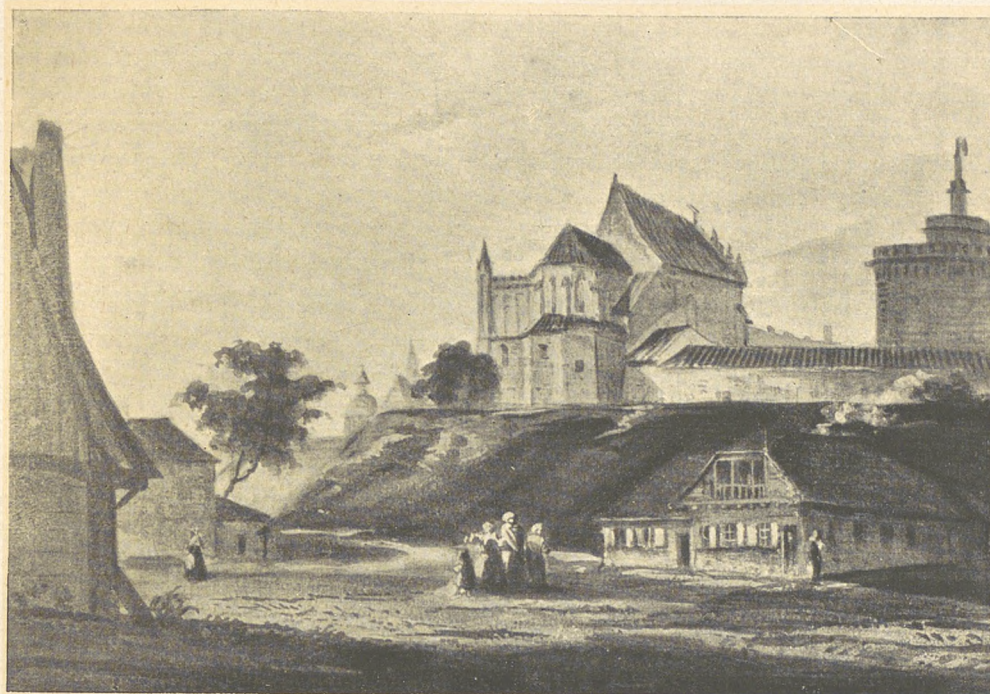
Paryż, w listopadzie 1929 r.

*Dr. Michał Walicki*

Ryciny NN. 4, 12, 14—16, 25, 39—41, 44—51, 53, 55, 56 i 63 oraz tablice NN. III, IV, VI—VIII i X—XVIII sporządzone według fotografii, użyczonych uprzejmie przez p. inż. S. Cybulskiego. Ryciny NN. 5—11, 17—24, 26—38, 42, 43, 54, 57 i 58 oraz tablice NN. I, II, V, IX, XIX—XXIV według zdjęć Urzędu Konserwatorskiego w Lublinie. Ryciny NN. 1—3 i 65 według zdjęć Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie. Plansze barwne według zdjęć inwentaryzacyjnych, wykonanych w pracowni malarskiej Zakładu Architektury Polskiej pod kierownictwem art. mal. p. Stefana Daukszy przy udziale p. Stefana Justa.

Plansze barwne 1, 2 i 3 wykonane techniką foto-offsetową w litografji artystycznej W. Głowczewski w Warszawie, pozostałe klisze jedno i wielobarwne wykonała firma „Fotochemia“ w Krakowie.





1. Widok na zabudowania zamkowe od wschodu według akwareli z albumu Stronczyńskiego.

MICHAŁ WALICKI

MALOWIDŁA ŚCIENNE KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY NA  
ZAMKU W LUBLINIE

(1418).

I.

Schyłek zachodnio-europejskiego średniowiecza, jakim jest wiek XV, oraz ostatnie lata XIV stulecia, był w Polsce okresem, w którym żyło ono jeszcze w całej pełni swych głębokich tonów i barw. Okres ten zajął osobne miejsce w dziejach kultury Polski wieków średnich, dzięki zaznaczeniu się silniejszych niż dotąd wpływów sztuki ruskiej, wykazujących się nieledwie supremacją w dziedzinie malarstwa monumentalnego. Promotorami tej sztuki byli pierwsi Jagiellonowie, wzrosli w atmosferze ruskiej kultury książęcej Litwy, w pierwszym zaś rządzie założyciel dynastji, Władysław Jagiełło. Temu to dynastycznemu pierwiastkowi, dającemu możność oparcia się o dwór królewski, zawdzięcza ona swój szybki i szeroki terytorjalnie rozwój, odbijający od bujnego życia ówczesnej Polski, wzorowanego na wielkich ogniskach zachodniej kultury.

Łatwość, z jaką nowemu panującemu, reprezentującemu elementarne zaledwie podstawy obcej zasadniczo kultury, udało się zaszcześcić tę sztukę w dobie Polski po-Andegawenńskiej, i okryć ruską polichromją ściany tumu gnieźnieńskiego, katedry sandomierskiej i częściowo krakowskiej, przywodzi na myśl poważne tradycje, jakie sztuka Rusi posiadała na ziemiach Polski. Epoka jej największej ekspansji, mająca miejsce w XV stuleciu, zamknięta z jednej strony kulturalnym dziedzictwem Polski Andegawenów i Kazimierza Wielkiego, z drugiej zaś italizującą kulturą państwa obu Zygmunatów, świadczy dowodnie, iż była ona okresem jedynie wzmożeniem zdawna nurtujących prądów, z mniejszą lub większą siłą dających się wyczuć w różnych dziedzinach sztuk plastycznych, a zapoczątkowanych jeszcze w pierwszym okresie państwowości polskiej.

Materiał zabytkowy z dziedziny malarstwa monumentalnego, jaki przetrwał fragmentarycznie do naszych czasów, zamyka się wyłącznie w ramach panowania dynastji Jagiellońskiej, w pierwszym rządzie Władysława Jagiełły. Pierwszy z Jagiellonów, dzięki urobionym już przez wychowanie upodobaniom, zdołał zapewnić sztuce cerkiewnej jeśli nie decydującą przewagę, to w każdym bądź razie równouprawnienie z istniejącą już i rozrodzoną, imigracyjnego wprawdzie pochodzenia, sztuką cechową. Długosz, wyrastający na tle współczesnych mu stosunków do miana niepowszedniego znawcy sztuki, przekazał nam wiadomość, że z polecenia tego, przekładającego sztukę ruską nad „łacińską“, króla<sup>1)</sup> okryto polichromją szereg większe znaczenie posiadających kościołów Polski środkowej i zachodniej, a mianowicie katedry gnieźnieńską i sandomierską, kolegiatę wiślicką, opacki kościół na św. Krzyżu, kaplice Mansjonarzy i św. Trójcy w katedrze krakowskiej, wreszcie kościół zamkowy św. Trójcy w Lublinie<sup>2)</sup>. Z wymienionego cyklu pozostają pod tynkiem malowidła świętokrzyskie i gnieźnieńskie, uległy zaś niepowrotnemu zniszczeniu dekoracje kaplic krakowskich: reszta została fragmentarycznie bądź całkowicie odkryta w przeciągu ostatnich lat 40. Malowidła te nie wyczerpują jednak całokształtu ruskich polichromij monumentalnych w Polsce<sup>3)</sup>: działalność artystyczną Jagiełły kontynuuje Kazimierz Jagiellończyk, okrywający malowidłami ruskich artystów ściany kaplicy św. Krzyża w krakowskiej katedrze; ta ostatnia praca, wykonana w 1478 r.<sup>4)</sup> zamyka blisko stuletni okres żywego oddziaływania sztuki ruskiej na malarstwo monumentalne w Polsce, rozpoczęty cyklem świętokrzyskim w r. 1393<sup>5)</sup>.

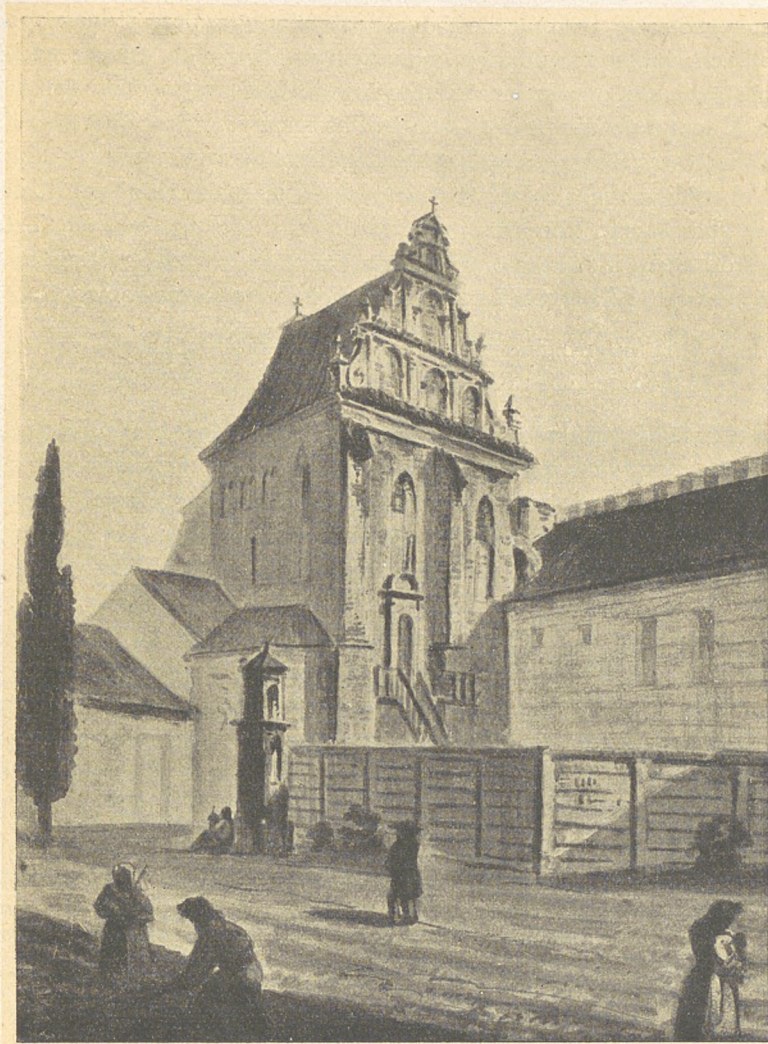
<sup>1)</sup> Długosz: „Historia Polon.“ IV. 536, „Lib. Ben.“ II. 264.

<sup>2)</sup> „Hist. Polon.“ j. w. Por. Podlacha, „Hist. mal. pol. Lwów [1914] III, 88 sq.

<sup>3)</sup> Pozostawiam narazie na uboczu — jako nie związane ściśle z tematem, posiadające znaczenie wogóle dla historii sztuki ruskiej, cenne, mimo częściowego przemalowania, freski w cerkwi Zwiastowania w Supraślu pod Białymstokiem, wykonane w r. 1557. Por. P. Pokryszkin: «Благовѣщенская церковь въ Супрасльскомъ монастырѣ». Сборникъ археол. статей, поднес. гр. Бобринскому СПб. 1911, 231 sq.

<sup>4)</sup> A. Sobolewskij «Матеріалы и изслѣдованія въ области славянскоѣ филологіи и археологіи». СПб. 1910. 193—194. Копера wślad za Podlacha, „Historja malarstwa polskiego“ III. 100 i J. Muczkowskim „Dwie kaplice Jagiellońskie“, Kraków 1859, 19 sq., odczytuje datę wykonania fresków jako r. 1470. „Dzieje mal. pol.“ Kraków 1925 I, 138. Por. tegoż autora: „O malarstwie bizantyńskim w Polsce“, Polskie Muzeum, Kraków 1906, VIII. Cf. interpretację napisu u W. Gołubiewa: «О первоначальныхъ церковно-славянскихъ книгахъ, изданныхъ въ Краковѣ 1491 г.» Труды Киев. Дух. Акад. 1884, Киевъ, 1884, 2. S. Krzyżanowski: «Славянскій Краковъ». Древности. Труды. Москове. Археолог. Имп. Общества. 1875, VI, 120. Ze starszych wzmianek ciekaва opinja podróżnika rosyjskiego P. Керрена, odnosząca omawiane freski do XIV w. P. Керрен: «Списокъ русскимъ памятникамъ, служащимъ къ составленію исторіи художества отечественной палеографіи, собраннымъ...» Москва 1822, VIII, 119.

<sup>5)</sup> Malowidła przetrwały do r. 1771, w którym je zatynkowano. F. Sobieszczański: „Wycieczka archeologiczna w niektóre strony gubernji Radomskiej“. Warszawa 1852, 11.



2. Kościół św. Trójcy w Lublinie według akwareli z albumu Stronczyńskiego.

Prace podjęte przy polichromii kościoła opackiego na Łyścu pozostawiły ślady w rachunkach dworskich podskarbiego Hinczki z Przemankowa<sup>1)</sup>, z których ponadto dowiadujemy się o dekoracji również sypialni królewskiej, przeprowadzonej przez tychże malarzy<sup>2)</sup>.

Ze znanych powszechnie w literaturze specjalnej tych wzmianek przypomnimy tutaj te kilka z nich, które mogą przelać pewne światło na rodzaj wykonywanych prac

<sup>1)</sup> F. Piekosiński: „Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi“ (1388—1420). Monumenta mediaevi historica. XV. Kraków 1896, 192, 197, 202, 203. Rachunki te publikowane były częściowo przedtem przez E. Rastawieckiego: „Spominki historyczne i artystyczne“. Bibl. Warsz. 1852, III, oraz A. Przędzieckiego: „Życie domowe Jadwigi i Jagiełły z regestrów skarbowych z lat 1388—1417 przedstawione przez...“. Warszawa 1854.

<sup>2)</sup> Piekosiński, o. c. 201. Obszerniejsze wzmianki w tym względzie z odmiennie zredagowanego, przechowywanego w Arch. Głównem w Warszawie rkpsu. L. 356/7, podaje A. Chmiel: „Wawel. Materiały archiwalne...“. Teka Grona Konserw. Galicji Zachodniej V. Kraków 1913, 4—5.

lub pochodzenia malarza. Lakoniczność tych ustępów ogranicza jednak spostrzeżenia do granic minimalnych: malarzy było kilku, przyczem dwóch z nich, jak się zdaje, przeprowadziło dekorację sypialni; oprócz produktów żywnościowych posyłano im do opactwa rubrykę, i złoto klepane do nimbów<sup>1)</sup>, cynober zaś malarzom pracującym w dormitorium<sup>2)</sup>). Z notatki tej wynikałoby, że grupa tych ruskich malarzy nie wykonywała prac w pozostałych znanych nam obecnie polichromjach kościelnych (Wiślica, Sandomierz, Gniezno). Drugą uwagą, jaka w charakterze korektury nasuwa się nam do zaznaczenia, jest kwestja wymienionego wśród nich niejakiego Władycza, który przeszedł następnie do literatury w charakterze malarza Władycza<sup>3)</sup>). Cytowany ustęp brzmi następująco:

„Idem feria III proximo ipso die S. Michaelis Archangeli, pro exempcione de hospicio Władyczne cum aliis pictoribus Ruthenicis IV marc. III fert“<sup>4)</sup>).

Jak z przytoczonego tekstu wynika, zachodzi więc tu, przyjmując pod uwagę łacinę średniowieczną, mowa o postaci imieniem Władycza, względnie Władyka, — to ostatnie odczytanie zgadzałoby się z podaną już w swoim czasie interpretacją tego imienia przez Wojciechowskiego. Poza powyższą interpretacją istnieje wszakże jeszcze druga: równoznaczność brzmienia nazwiska tego tajemniczego Władycza z nazwą przedmieścia Przemyśla — „Władycz“ — zamieszkałego przez malarzy w w. XVI i XVII, nasuwa sugestywne przypuszczenie o możliwości pochodzenia tego malarza z Przemyśla — co dobrze wiązałoby się z szeregiem dalszych przyczynków do tej kwestji<sup>5)</sup>). Jednocześnie nasuwa się tu uwadze drugi szczegół, werbalna interpretacja którego musi nastrożać poważniejsze wątpliwości. Jest nim ustęp z rachunków podskarbiowskich, mówiący o wydatkach malarzy podczas powrotnej ich podróży. „Item pro expensis eidem, cum reversi sunt ad patriam, II marc“. Chodzi w tym wypadku o zwrot „reversi sunt ad patriam“. Sam termin patria, używany w ciągu całego niemal średniowiecza w znaczeniu raczej ojcowizny, pewnej przynależności terytorjalnej, niżli w sensie określenia odrębnej państwowości, pozwala na szerokie umiejscowienie pochodzenia omawianych osób. Może tu wchodzić w rachubę zarówno Ruś Czerwona jak i ziemie Białej Rusi lub Wołynia. Ruś Czerwona, stanowiąca w tym czasie świeży nabytek dla państwowości polskiej, znajdująca się dopiero w zaraniu polskiej kolonizacji, nie związana ściślejszymi węzłami kulturalnymi z ziemiami litewskiej Rusi, odpowiadać się zdaje najlepiej jednej i drugiej interpretacji kwestjonowanego terminu. Akt donacyjny Jagiełły z 1426 r., nadający malarzowi Haylowi, duchownemu z Przemyśla, dochody z cerkwi Narodzenia Pańskiego w Przemyśle, w uznaniu jego prac malarskich w kościołach ziemi sandomierskiej, krakowskiej, sieradzkiej i innych<sup>6)</sup>), świadczy dowodnie

<sup>1)</sup> Idem, 164.

<sup>2)</sup> Idem, 201.

<sup>3)</sup> Podlacha, o. c. III. Kopera, o. c.

<sup>4)</sup> Piekosiński, o. c. 207.

<sup>5)</sup> T. Wojciechowski: „Kościół katedralny w Krakowie“ Kraków 1900, 32.

<sup>6)</sup> „...cupientes eundem Hayl, pictorem nostrum spiritualibus graecorum pro sequi favoribus, attentis fidelibus studiis, quae ille nobis exhibuit, in depingendo ecclesias nostras in terris nostri regni Sandomiriae, Cracoviae, Siradiae, terrarumque Poloniae“. ...Akt oblatowany w aktach grodzkich przemyskich, wydany w Gródku w r. 1426, poświadczony przez Zygmunta III w r. 1589.

J. Szaraniewicz: „Rzut oka na beneficja kościoła ruskiego za czasów Rzeczypospolitej Polskiej“. Lwów 1875, 12, oraz M. Hruszewska: «Причинки до історії руської штуки в давній Польщі». Записки наукового товариства імени Шевченка. Lwów, 1903, XII, Miscellanea 5—6.

co najmniej o wydatnym współdziale malarzy czerwieńskich w tych pracach. Powstałe dotychczas opracowania nie zdołały, jak dotąd, dzięki swemu bądź fragmentarycznemu, bądź syntetyzującemu charakterowi, przeprowadzić bliższego sprecyzowania tych zagadnień.

Poza ogólnikową, acz niewątpliwie najsluszniejszą z wysuniętych dotąd, hipotezę prof. Podlachy, przewidującego imigrację tego nowego artystycznego elementu z okolic Białej lub Czerwonej Rusi, hipotezę, powtórzoną następnie przez prof. Kopere, definitywnie pozostało jeszcze niewyjaśnionem zagadnienie provenjencji tych bezimennych twórców. Osobne miejsce zajmuje podana przez Sokołowskiego<sup>1)</sup> apokryficzna jak się zdaje wersja o przybyciu malarzy z Wilna, podjęta przez innych następnie autorów<sup>2)</sup>, powstała zaś jak się zdaje drogą pośpiesznego odczytania tekstu w rachunkach Hinczki.

Ze sporadycznych tych głosów, jakie padły w powyższej sprawie, doszukując się w Wilnie lub ziemiach południowo-zachodniej Rusi źródeł tych artystycznych prądów, pozostaje w ścisłym związku kwestja charakteru i stanu dotychczasowych badań w promieniu poruszanych zagadnień. Literatura zgromadzona dokoła zabytków ruskiego malarstwa monumentalnego na ziemiach Polski ilościowo dość obfita<sup>3)</sup>, nie podejmuje jednak

<sup>1)</sup> L. Wierzbicki i M. Sokołowski: „Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie 1885 r.“ Lwów 1885, 15. (M. Sokołowski: „Malarstwo ruskie“).

<sup>2)</sup> K. Szerockij: «Живописное убранство украинского дома». Искусство в Юго-Западной России 1913, Nr. 4—5, 9. Komunikat w «Извѣстіяхъ императорской Археол.-Ком.» СПб. 1913, t. 55, 33.

X. J. Rokoszny: „Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej“ Sprawozdanie K. H. S. Kraków 1914, IX, 3—4, 465, powołuje się w sprawie Wilna na opinię art. mal. J. Makarewicza, wypowiedzianą podczas dyskusji nad freskami sandomierskimi w Towarzystwie Op. n. Zab. P. w Warszawie. W liście pisanym do mnie w dn. 10. VI. 1927 r. p. J. Makarewicz wyjaśnił, że opinja powyższa jest jedynie jego przypuszczeniem, które należy stwierdzić poszukiwaniami archiw. Por. opinię prof. T. Wojciechowskiego, upatrującego w malarzach pracujących w Polsce przybyszów z Wilna lub Kijowa, wyrażoną na posiedzeniu Komisji H. S. z dn. 7. XII. 1892. SKHS. V, LXIII.

<sup>3)</sup> Ważniejsza bibliografja. a) Generalja: oprócz cytowanych prac Podlachy, Kopery i Sokołowskiego.

W. Łoziński: „O malarstwie cerkiewnem na Rusi“. Lwów 1887.

F. Kopera: „O malarstwie bizantyńskim w Polsce“. Polskie Muzeum VIII, Kraków 1906.

P. Ettinger: «Русская церковная стѣнопись въ средневѣковой Польшѣ» (streszczenie pracy Podlachy). Staryje Gody 1915, I—II, 69—72.

T. Wojciechowski, o. c. Rozdział. VI.

A. Sobolewskij: «Русскія фрески въ старой Польшѣ». Москва 1916.

Idem: «Матеріялы...» o. c. СПб. 1910.

Częściowo: Łonginow: «Червенскіе города». Warszawa 1885, 88.

b) Opactwo św. Krzyża na Łyścu.

F. Sobieszczański: „Wycieczka w niektóre strony gub. Radomskiej“. Warszawa 1852, 91.

X. J. Gacki: „Benedyktyński klasztor św. Krzyża na Łysej Górze“. Warszawa 1873, 56.

c) Katedra w Sandomierzu.

X. J. Rokoszny, o. c. Komunikat W. Łuszczkiewicza w Sprawozdaniach KHS. Kraków 1889, IV/2, XLIV—XLVI. Por. cytaty z Kromera, Bielskiego i Wapowskiego u Podlachy, l. c. III.

d) Kolegjata w Wiślicy.

T. Szydłowski: „O Wiślicy i jej zabytkach“. Prace KHS. Kraków 1922 II/2 XXXVI. Ponadto wymienione powyżej cytaty u Podlachy.

e) Katedra w Gnieźnie.

S. Damalewicz: „Series Archiepiscoporum Gnesnensium“. Varsaviae 1649, 28. Nadto wspomniane cytaty u Podlachy.

naogół poważniejszych prób naukowego ujęcia przedmiotu, ograniczając się do sprawozdań konserwatorskich, bądź zamykając się w ramach opisu, opartego nieraz na tle szeregu znanych już faktów historycznych. Poza porównawczy charakter posiadającym spostrzeżeniem ks. Rokosznego, zestawiającego malowidła sandomierskie z mozaikami Palermitańskiej Capella Palatina<sup>1)</sup>, jedyną konkretną, utrzymaną w ramach możliwości stylistycznych, jest ogólnikowo wprowadzie wypowiedziana wzmianka prof. Podlacha, dostrzegającego w ruskich malowidłach, rozsianych na ziemiach Polski odbicie w pewnym stopniu manjery nowgorodzkiej<sup>2)</sup>, oraz zajmujące podobne stanowisko, o ile chodzi o malowidła lubelskie, rozważania konserwatora J. Siennickiego<sup>3)</sup>.

Oddzielnie należy już rozważać opinie obcych badaczy, zgrupowane dookoła kaplicy Świętokrzyskiej — Sobolewskiego<sup>4)</sup>, Réau<sup>5)</sup>, Ajnałowa<sup>6)</sup> i Grabaria<sup>7)</sup>, wypowiadające się w tym wypadku za szkołą Nowgorodzka; ostatni z tych badaczy wypowiedział się również w stosunku do malowideł zamkowych św. Trójcy, widząc w nich dzieło po-

f) Kościół zamkowy św. Trójcy w Lublinie.

A. Lerue: „Album Lubelskie“, Warszawa 1857—1859. K. Stronczyński: „Opisy zabytków starożytności przez Delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa zebrane“. Dziennik Powszechny. Warszawa 1863. Nr. 114, W. H. K. „Lublin — kaplica zamkowa św. Trójcy“. Monografia ilustrowana kościołów rzymsko-katolickich w Królestwie Polskiem. Warszawa 1900, str. 4—7. F. Korallow: «Памятникъ древне-русской иконописи, сохранившійся въ часовнѣ св. Троицы». Памят. книжка Любл. губ. Lublin 1904. H. Łopaciński: „Z powodu odkrycia zabytków malarstwa starożytnego w kościele św. Trójcy w Lublinie“, Gazeta Lubelska, Lublin 1904, Nr. 69. A. Wadowski: „Directorium divini officii Dioecesis Lublinensis pro Anno 1904“, Lublin 1904. (Krótkie wzmianki chronolog.) A. Storożenko: «Древности гор. Люблина». Чтенія въ Историч. Общ. Нестора Лѣтоп. Kijów 1906, XIX, dz. 2, 46. A. Wadowski: „Kościół lubelskie na podstawie źródeł archiwalnych“. Kraków 1907. M. Sokołowski: „Kościół św. Trójcy w Lublinie“. Spraw. KHS. Kraków VIII, 1912, CCCLXX i CCCLXXVII. Komunikat w «Извѣстіяхъ Импер. Археол. Ком.» z. 55, 1914, oraz także N. Karinskij: «Русская надпись въ Люблинскомъ тюремномъ костелѣ», 130—135. S. Tomkowicz: „O średniowiecznych malowaniach kaplicy zamkowej w Lublinie“. Prace KHS. Kraków 1922, II/2, XLI. J. Siennicki: „Kościół św. Trójcy w Lublinie“ Południe N. 1—2. Warszawa 1924—25. J. Ogijenko: «Люблинські написи 1418 р.». Warszawa 1927.

Szereg pomniejszych artykułów w pismach rosyjskich i polskich.

g) Kaplica św. Trójcy w katedrze krakowskiej.

J. Muczkowski: „Dwie kaplice Jagiellońskie“, Kraków 1858.

h) Kaplica Świętokrzyska na Wawelu.

Muczkowski, o. c. J. Łepkowski: „Die heiligen Geist- und heiligen Kreuz-Kapelle der Krakauer Domkirche“ Mitteilungen d. K. K. Zentr. Kom. f. Kunst u. histor. Denkm. Wien 1860, V, 294—300. A. Przewdziecki i E. Rastawiecki: „Wzory sztuki średniowiecznej“. Warszawa i Paryż 1853—1869. K. Essenwein: „Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau“, Leipzig 1869, 89. S. Krzyżanowski, o. c. M. Sokołowski, o. c. T. Wojciechowski, o. c. W. Golubiew, o. c. A. Riegl: „Die Restaurierung der Wandmalereien in der heilig. Kreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau“. Mitteilungen... Wien, 1904, III, 272 sq. F. Kopera, o. c. N. Sumcow: «Изъ украинской старины». Харьковъ 1905 (cyt. za Podlachą). A. Sobolewskij j. o.

<sup>1)</sup> Rokoszny, o. c. 470.

<sup>2)</sup> Podlacha, Recenzja, I. c. 165.

<sup>3)</sup> Siennicki, o. c. II.

<sup>4)</sup> Sobolewskij, o. c. 5.

<sup>5)</sup> L. Réau: „L'Art Russe“. Paris 1921, 175.

<sup>6)</sup> D. Ajnałow: «Византійская живопись XIV ст.» «Записки классическаго отд. Русскаго Археол. Общ. IX, Пгр. 1917. 70.

<sup>7)</sup> I. Grabar: «Исторія русскаго искусства». Москва 1914. Живопись (art. Muratowa). I.

wstałe w strefie wpływów sztuki Rublowa<sup>1)</sup>. Odrębną wreszcie grupę zajmują głosy padłe ze strony ukraińskiej, widzącej w całym cyklu omawianych malowideł produkt sztuki Rusi Czerwieńskiej względnie Kijowskiej<sup>2)</sup>.

Jak zaznaczyliśmy to już powyżej, przekazy źródłowe nie dostarczają nam, z wyjątkiem cytowanego aktu donacyjnego Jagiełły, konkretnych wskazówek w tym kierunku.

Z poszczególnych wizytacji, przeprowadzonych już w czasach późniejszych, można jedynie wnioskować, że ze względu być może na większą ilość tych malowideł, lub na wytworzoną już dokoła nich i przez nie tradycję, spotykały się one, częściowo przynajmniej, z lojalnym w odniesieniu do siebie stosunkiem ze strony duchowieństwa. Nie nazywano je schizmatyckimi, podkreślając jedynie greckość pendzla, mimo że jednocześnie już istniały w społeczeństwie prądy występujące ostro przeciwko dziełom sztuki heretyckiego ducha<sup>3)</sup>.

Miarą tej tolerancji artystycznej będą nietylko wymowne słowa wizytacji biskupa Zadzika z 1635 roku w odniesieniu do malowideł ruskich wawelskiej kaplicy św. Krzyża<sup>4)</sup>, lecz również, a raczej przede wszystkim, dziełko Piotra z Rozprzy, jakie ukazało się w r. 1523, i w którym anonimowy autor<sup>5)</sup> powołuje się na sztukę cerkiewną, zjawiającą się niejako w roli ostoji idealnych wartości sztuki religijnej wśród zmysłowych motywów, wnoszonych przez malarstwo Renesansu. Fakty tego rodzaju co przedstawione powyżej, przemawiały zatem za przedostaniem się sztuki ruskiej do Polski drogą jakichś naturalnych infiltracji, z terenów raczej wewnętrznych, o wypróbowanym współzyciu, niżli z ziem przynależnych do obcej państwowości. Rozglądając się po odpowiadających w tym względzie ziemiach ruskich przełomu XIV—XV stulecia, jakie wchodziły lub weszły dopiero co do nowo powstającej monarchji Jagiellonów, musieliśmy a priori założyć możliwość udziału każdej z nich z osobna w tej nowej, czy raczej wznowionej wymianie wartości artystycznych. Anonimowa sztuka cerkiewna, znajdowała na tych obszernych połaciach ziem, rozłożonych wzdłuż wschodniej granicy Państwa, rozległy teren dla swej ekspansji. Istotnym w tych warunkach byłoby tylko, w razie zatrzymania się na jakiejś stacji pośredniczącej, ustalenie promienia jej zasięgu oraz jej artystycznych relacji. Jak dotąd, poza wymagającym nawiasowego tymczasem traktowania, Wołynia, formującego, jak o tem możemy sądzić na podstawie posiadanego materiału zabytkowego, swą szkołę malarską dopiero w XVII stuleciu<sup>6)</sup>, zagadnienie

<sup>1)</sup> I. Grabar: «Андрей Рублевъ». «Вопросы Реставрации». Москва 1926. I. 101.

<sup>2)</sup> I. Swiencickij, «Іконопись Галицької України XV—XVI віків». Львів 1928.

D. Szczerbakiwskij ta F. Ernst: «Український портрет». Київ 1925, 3.

<sup>3)</sup> J. Piotrowski: „Przywileje z XVI w. dla bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie“. *Lamus II*, 261—265. Lwów 1910.

<sup>4)</sup> „...ab intra est fornice clausa et imaginibus variorum sanctorum graecae seu orientalis picturae tota exornata, quae symbolum fidei et devotionis priscorum et compunctionis quadam in illis relucet argumenta. Mandatum est vigore praesentis visitationis, nequoquo modo eiusmodi pictura hinc amoveatur vel obliteretur, sed antiquitatis ergo semper maneat integra ac incorrupta“. Muczkowski, o. c. 21, nota 55.

<sup>5)</sup> Piotr z Rozprzy: „Historia pulchra et stupendis miraculis reperta imaginis Marie, quo et unde in clarum montem Czastochoviae et Olsztyn advenerit“. Kraków 1523. 5—6. Podlacha, o. c. III. 113. Cf. H. Zeissberg: „Dziejopisarstwo polskie wieków średnich“. Warszawa 1877, I, 255—256.

<sup>6)</sup> N. Petrow: «Южно-Русскія иконы» Искусство въ Юго-Зап. Россіи. N. 11—12, 489. Kijów 1913.

omawiane ogranicza się narazie do dylematu północy i południa, Rusi Czerwonej i Rusi Białej wraz z Litwą<sup>1)</sup>). Z terenu tego ostatniego doszły do nas niedostatecznie informujące wiadomości o średniowiecznej „greckiej” dekoracji zamku Witebskiego<sup>2)</sup>), wyobrażającej m. i. postać Olgierda i jego żony, oraz o ruskiej polichromji zamku w Trokach, przekazanej nam częściowo w szkicach Smokowskiego z 1822 r.<sup>3)</sup>). Poza ogólnikowym określeniu tej figuralnej kompozycji, jako szeregu scen z hagiografii nieznanego świętego, nie jesteśmy w stanie podać przybliżonej nawet definicji stylistycznej tego zabytku, dzięki deformacji ich kształtów w tym nieudolnym rysunku. Podróżujący w kilkadziesiąt lat później Syrokomla widział jeszcze na murach zamku wymalowany obraz M. B., który w jego obecności odpadł wraz z tynkiem ze ściany i uległ zniszczeniu<sup>4)</sup>).

Kilka tych fragmentów nie wyczerpuje rzecz prosta stanu posiadania sztuki cerkiewnej na Litwie i Rusi Litewskiej; w pierwszym rzędzie nasuwa się myśl o licznych już w XV i XVI w. cerkwiach Wileńskich<sup>5)</sup>), z których część przynajmniej musiała posiadać zestrojoną organicznie z płaszczyzną ich murów barwną polichromję. Zakładając jednak z wielkim nawet prawdopodobieństwem bujny stosunkowo rozrost sztuki ruskiej na tym terenie, nie odnajdujemy na nim w chwili obecnej żadnego materiału zabytkowego, mogącego służyć dla celów porównawczych.

Znana ikona św. Jerzego z cerkwi Szczorsowskiej, mimo swej wczesnej daty powstania (XIV wiek), nie może być braną pod uwagę, będąc stwierdzonym produktem importu. Ów moment empiryzmu, jaki założony jest w istocie badań nad historią sztuki zmusza, bez przesądzenia ostatecznych wyników, do wyłącznego niemal operowania materiałem istniejącym, wymowa plastyki którego jest jedynym pozytywnym lub negatywnym rozwiązaniem zagadnienia. Tym możliwym do skolacjonowania czynnikiem w danym wypadku jest opublikowana już częściowo sztuka Rusi Czerwonej, której monumentalnego malarstwa z doby średniowiecza wprawdzie nie znamy, lecz która wykazuje się samodzielnymi utworami malarstwa sztalugowego i miniaturowego z tego okresu, będąc ponadto wspomnianą w lwowskich zapiskach grodzkich już w XV stuleciu<sup>6)</sup>). W razie niestwierdzenia zachodzącej okoliczności artystycznego importu, jedynie Ruś Czerwieńska przy obecnym stanie badań przedstawiałaby realny grunt dla przeprowadzenia częściowej przynajmniej rekonstrukcji genezy ruskich

<sup>1)</sup> W zawieszeniu pozostają również fragmentaryczne wzmianki o ruskich rękopisach iluminowanych z XV w. (Irmolaj i Ewangeljarz), wykonanych w Kazimierzu n/Wisłą, a przechowywanych w Bibliotece Łopacińskiego w Lublinie i Muzeum Rumiancewa w Moskwie. *Vide* L. Łoś: «Люблинскія отрывки». СПб. 1909 i Sobolewskij, o. c. 195 nota 1. Rps. N. 12.

<sup>2)</sup> M. Strykowski: „Kronika“ Warszawa 1776. X, 387.

<sup>3)</sup> W. Smokowski: „Wspomnienie Trok w 1822 r.“. Atheneum, Wilno 1841. V, 166—173. 178—179.

<sup>4)</sup> W. Syrokomla: „Wycieczki po Litwie“. Wilno 1857, I, 93—95.

<sup>5)</sup> Komunikat W. Łozińskiego na posiedzeniu Komisji do badania historii sztuki w Polsce A. U. z dn. 9. III. 1889. SKHS. Kraków 1880, IV, III, LVIII. Komunikat F. Bostla w SKHS. Kraków 1896. V, LXIII, sq.

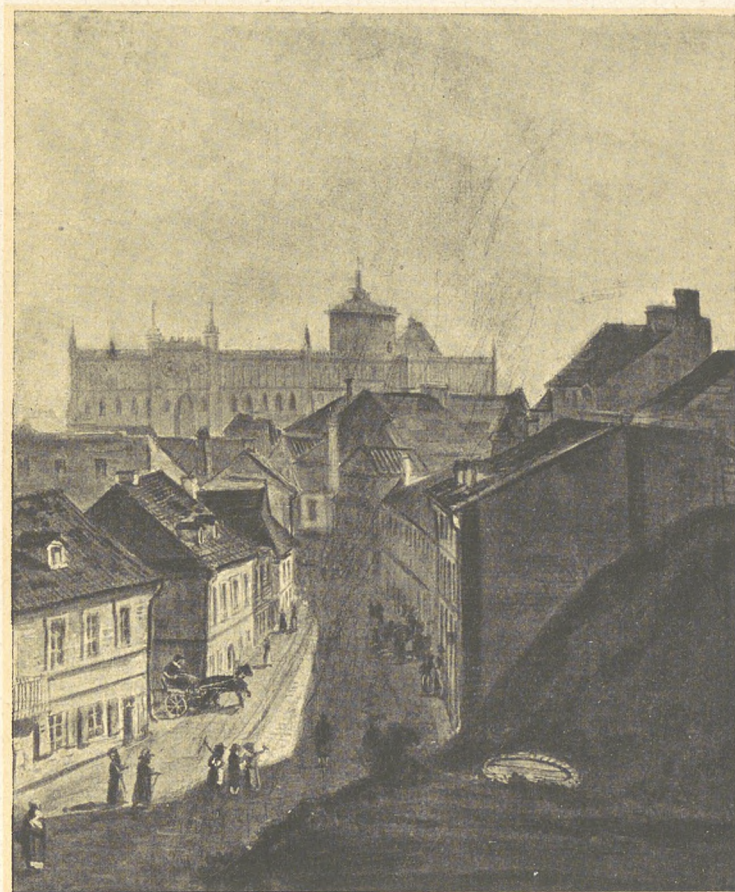
F. Bostel: „Z dziejów malarstwa lwowskiego“. SKHS. Kraków 1896, V, 155—161.

<sup>6)</sup> J. Ptaśnik: „Monumenta Poloniae Vaticana“ I. Acta camerae apostolicae. Cracoviae, vol. I. (1207—1344), 171—246. 1913.

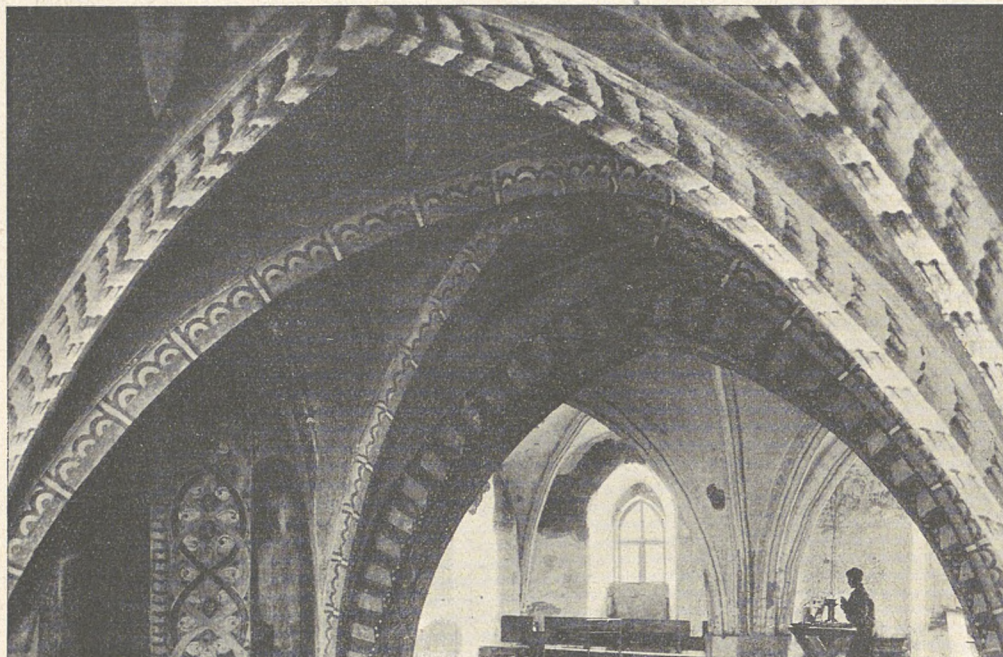
Cf. A. Theiner: „Monumenta vetera Poloniae et Lithuaniae historiam illustrantia“. Romae 1860, I, 261.



malowideł ściennych w Polsce średniowiecza. Ze znanego nam dotąd ich cyklu, odsłanianego lub odsłaniającego się powoli z pod przygniatających je warstw tynku, na specjalną uwagę w chwili obecnej zasługują malowidła lubelskie, zarówno ze względu na przekazaną nam datę powstania i imię malarza, jak i na całkowity niemal stan zachowania.



3. Zamek w Lublinie według akwareli z albumu Stronczyńskiego.



4. Kościół św. Trójcy. Fragment wnętrza podczas restauracji.

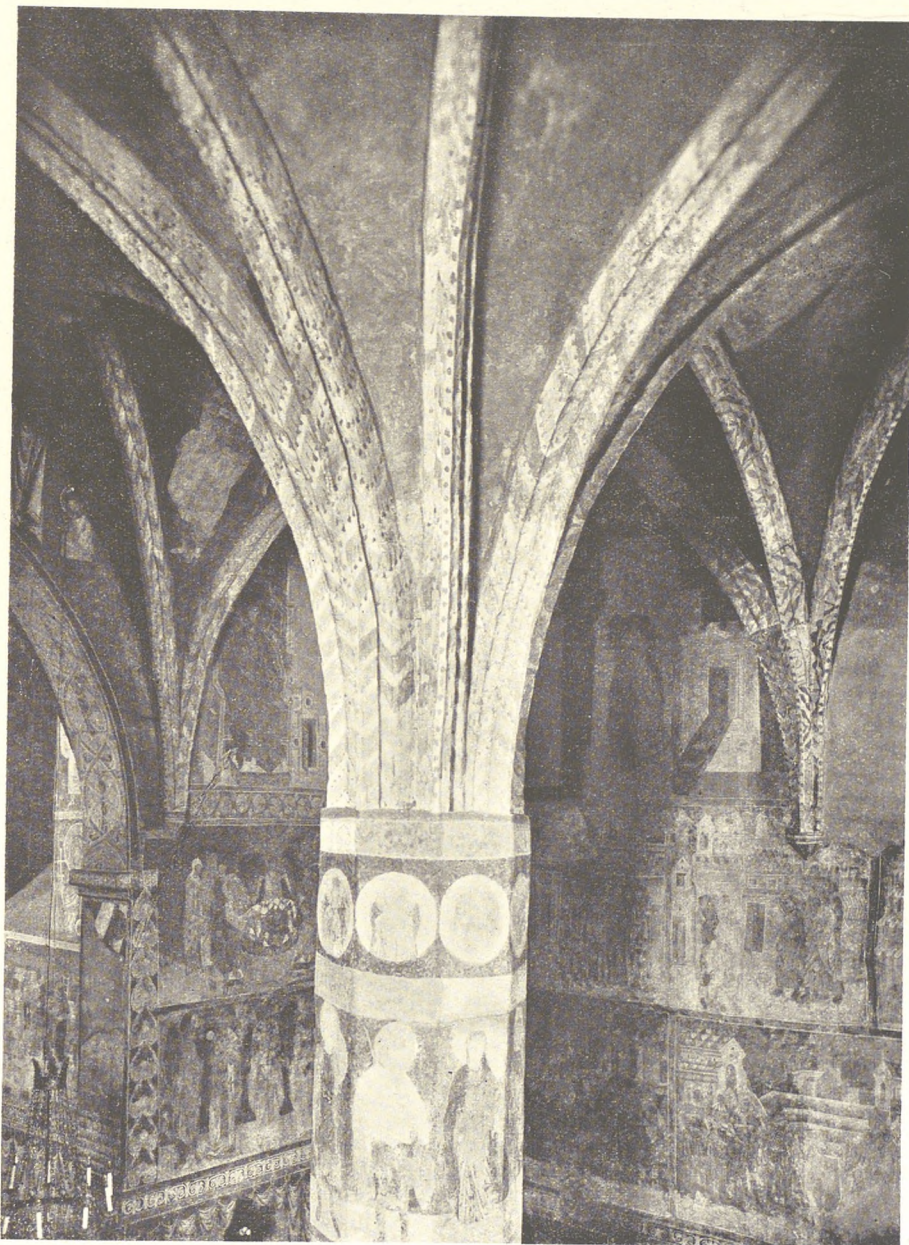
## II.

Pierwszą konkretną wiadomość o zamkowym kościele św. Trójcy napotykamy w rachunkach Arnolda de Verulis oraz Piotra z Alwernji, pobierających w latach 1325 — 1327 świętopietrze z prowincji polskich. W rubryce archidjakoatu lubelskiego pod rokiem 1326 wymieniony w nich jest niejaki Wincenty, prebendarz kościoła św. Trójcy w Lublinie oraz pleban kazimierski, otrzymujący 3 marki z prebendy i 2 z kościoła w Kazimierzu<sup>1)</sup>. Tenże prebendarz, wymieniony jednocześnie nie jako pleban lecz rektor kazimierskiego kościoła, wspomniany jest ponadto w analogicznych rachunkach Arnolda di Lacaucina z lat 1345—1358<sup>2)</sup>. Odnosi się wrażenie, że ówczesny kościół zamkowy był drewnianym, gdyż istniejąca obecnie budowla, odznaczająca się w zasadniczym swym zrębie jednolitą konstrukcją, nosi znamiona stylistyczne drugiej połowy XIV stulecia. Jedyną znaną pozatem wzmiankę ze źródeł średniowiecznych, a mianowicie odosobniony ustęp z Liber Beneficiorum Długosza<sup>3)</sup>, mówiący o wystawieniu kaplicy św. Trójcy przez Władysława Jagiełłę w r. 1395<sup>4)</sup>, w świetle powyższych faktów należy rozumieć raczej jako renowację lub uposażenie istniejącego już kościoła. Ów charakter Jagiełłowej fundacji zdają się stwierdzać ponadto materiały archiwalne.

<sup>1)</sup> Ptaśnik, o. c. II (1344—1374), 373, 385, 432.

<sup>2)</sup> Por. A. Wadowski, o. c. 57. Długosz, L. B. II. 537.

<sup>3)</sup> Długosz, j. w. II, 56—57.      <sup>4)</sup> Dtto.



WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY NA ZAMKU W LUBLINIE

TABLICA II



1. ZEJŚCIE DO OTCHŁANI

2. DEISUS

Malowidła części łuku tęczowego kościoła św. Trójcy w Lublinie

Błędne interpretacje wspomnianej wzmianki Długosza, przeprowadzone bez porównania z istniejącym zabytkiem, sprawiły, że późniejsi historycy Lublina przyjęli rok 1395 za niepodlegającą wątpliwości datę erekcji kościoła<sup>1)</sup>, które to zdanie przeszło z czasem do literatury popularno-przewodnikowej.

Począwszy od drugiej połowy XV w. dzieje kościoła nie nastęrczają już wątpliwości co do ich przebiegu. Blisko 80-letni okres jego świetności, zapoczątkowany datą 1497 — rokiem założenia mansjonarii przy kościele św. Trójcy<sup>2)</sup> i wprowadzeniem najokazalszego w Lublinie nabożeństwa, zamyka się w r. 1574, gdy biskup krakowski F. Krasieński podniósł do godności kolegiaty kościół św. Michała, uposażając trzeciego jej prałata z funduszu mansjonarii<sup>3)</sup>. Stopniowe instalacje mansjonarzy zamkowych z początkiem XVII st. na kanonjach świętomichalskich<sup>4)</sup> wywołały objawy rozluźnienia w man-



5. Kościół św. Trójcy w Lublinie. Elewacja czołowa.

<sup>1)</sup> S. Z. Sierpiński: „Obraz miasta Lublina“. Warszawa 1839, 32. Wspomina ponadto o istnieniu w tem miejscu ruskiej pierwotnie tablicy, fundacji ks. Halickiego, zgodnie z twierdzeniami rosyjskich historyków. Por. F. Gerbaczewskij: «Русскія древности холмско-подляшской Руси». Warszawa 1892, 7. (W. Zieliński: „Opis Lublina“, Lublin 1876, 56 przytacza nierealną datę 1250 r. jako datę wzniesienia drewnianej kaplicy).

<sup>2)</sup> Wadowski, o. c. 44—45. Dokument z dn. 4. III. 1497.      <sup>3)</sup> Idem, 51.      <sup>4)</sup> Idem, 51.

sjonarji, powodujące z natury rzeczy kontrakcję w postaci uchwalonych w 1595 r. (22, XI) „Leges ac ordinationes Mansionariorum Ecclesiae in arce Lublinensis“<sup>1)</sup>, w których położony jest nacisk na konieczność utrzymywania porządku w nabożeństwach, całości praw i przywilejów, zachowania wspólnego życia oraz ścisłego pełnienia obowiązków. Podjęte środki zaradcze nie podtrzymały jednak porządku beneficium, jak świadczą o tem wizytacje biskupie, odbywane w miejscu komisje oraz dekrety reformacyjne. Upadek kolegium, notowany nieprzerwanie w ciągu XVII i XVIII w.<sup>2)</sup>, pociągający za sobą rujną budynków kościoła i mansjonarji, doprowadził przy schyłku XVIII stulecia to zamożne niegdyś beneficium do zupełnej dewastacji. Wizyta biskupia z 1800 roku Wojciecha Skarszewskiego, biskupa chełmsko-lubelskiego, do którego jurysdykcji od roku 1790 Lublin należał, zastała dzwonnice kościelną rozwaloną, schody przy ścianie północnej zniszczone, zaś dom mansjonarski, przytykający do ściany południowej kościoła tak podupadły, iż mansjonarze najmowali mieszkania na mieście. Wydany w związku z tem dekret reformacyjny był ostatniem już jak się zdaje zarządzeniem władzy duchownej w tej akcji. Bulla Piusa VII „Ex imposita nobis“ z dn. 2. VIII. 1818 r. zezwalająca w związku z kosztami erekcji nowej diecezji, na zajęcie dochodów poszczególnych opactw, kolegiat i klasztorów, łącznie z beneficjami zwanymi „simplicia“, zadała kościołowi zamkowemu cios ostateczny. Zajęte zostały dochody kościoła, pozostałym zaś mansjonarzom przeznaczono szczupłą pensję. Gdy w latach 1820—1825 dawny zamek królewski po przerobieniu w duchu gotyku romantycznego obrócono na więzienie<sup>3)</sup>, los jego podzielił i kościół św. Trójcy, przyczem miejsce prepozyta i mansjonarzy zajął kapelan więzienny, zazwyczaj zakonnik, zaś od r. 1886 kapłan świecki<sup>4)</sup>.

Budowla, istniejąca obecnie, przedstawia się w formie dwunawowej świątyni gotyckiej, wzniesionej częściowo z wapnia, przeważnie zaś z cegły o formacie 27,5×13, 5×8,0 cm. do 28,5×14, 6×10,5 cm.<sup>5)</sup> W ciągu XVI stulecia kościół uległ częściowej przebudowie w duchu późnego renesansu. Widowym śladem tej renowacji jest renesansowy szczyt elewacji czołowej, ujęty po bokach zbiegającymi w dół ślimacznikami i zamknięty u góry niewielkim trójkątnym tympanonem. Przebudowa ta uskutecznona została przypuszczalnie w drugiej ćwierci XVI w.<sup>6)</sup> za kasztelanów Jana i Andrzeja Tęczyńskich i zdaje się pozostawać w związku z zamierzoną w tym okresie ogólną renowacją zamku<sup>7)</sup>. Równolegle jak się zdaje kościół pozyskał ornamentacyjne malowania renesansowe, których fragmenty dziś jeszcze są widoczne dokoła daw-

<sup>1)</sup> Idem, 53.      <sup>2)</sup> Idem, 54.

<sup>3)</sup> Rysunki pseudo-gotyckich elewacji podane są w dziele „Zbiór znacniejszych budowli w Województwie Lubelskiem“. Warszawa 1836, t. 5—6.

<sup>4)</sup> Wadowski, 55, tamże szczegóły passim.

<sup>5)</sup> Siennicki, o. c. I, 20. Dokładną analizę architektoniczną zabytku podaje J. Siennicki w cytowanym artykule w 1 i 2 Nr. Południa. Odsyłając po bliższe szczegóły do tego wyczerpującego opisu, zamieszczam na tem miejscu jedynie najogólniejsze uwagi, charakteryzujące rodzaj i czas powstania budowli, lub nie podnoszone dotychczas momenty w jej plastycznej historii.

<sup>6)</sup> Świadczy o tem herb Topór na renesansowej supraporcje portalu.

<sup>7)</sup> „Item in decembre anni 1530 misi ex mandato M-tis Regie ad Lublin Mgrm Bartholomeum lapicidem et Muratorem Regium in curru, ac cum eo familiare meum, ut perspiceret, quibus in locis castrum illud lublinensem reforma con egeret, cui dedi pro expensis ff. 10“. — Rachunki Seweryna Bonera. Archiwum Główne w Warszawie, Dział XIX, rachunki solne, 1—46, p. r. 1531. Wiadomość powyższą zawdzięczam uprzejmości dr. Stanisławy Sawickiej. W pewnej sprzeczności z tem, co należy złożyć



6. Kościół św. Trójcy. Fragment wnętrza.

nego portalu od strony wewnętrznej; mogły one powstać około r. 1521, pod którą to datą mamy zanotowaną w rachunkach Bonerowskich wypłatę malarzowi królewskiemu Błażejowi za malowidła wykonane w zamku lubelskim<sup>1)</sup>. Umieszczony w szczycie za-

na karb niedokładności przedstawień tego rodzaju, pozostaje sztych z r. 1618 z dzieła Brauna, w którym kościół św. Trójcy ma szczyt z gotyckimi sterczynami. Vide H. Łopaciński: „Najdawniejszy widok Lublina wyjęty z dzieła Jerzego Brauna p. n. „Theatrum praecipuarum mundi urbium“ z r. 1618, wydał w dokładnej podobiznie z objaśnieniami...” Warszawa 1901.

<sup>1)</sup> P. Popiel: „O artystycznym ruchu na dworze Zygmunta I. w latach 1525—1527, wedle zapisków Seweryna Bonera“. SKHS. Kraków 1879, I/3, 72.



chodnim portal renesansowy, obramiał istniejący niegdyś w tym miejscu otwór wejściowy: schody prowadzące do tych drzwi rozebrane zostały w r. 1890<sup>1)</sup>, wejście zaś przerbiono na okno. Jednocześnie usunięty został dawny gotycki chór rzeźbiony<sup>2)</sup>.

Rzut poziomy kościoła składa się z dwóch różniczkujących się już na pierwszy rzut oka elementów: kwadratowej nawy i wydłużonego prezbiterjum, zamkniętego poligonalnie trzema ścianami ośmioboku. Dwunawowość budowli akcentuje ośmioboczny filar, umieszczony na środku nawy i podtrzymujący żebrowe sklepienie z fasonowanej cegły średniowiecznej o piaskowcowych zwornikach. Analogiczne sklepienie rozpięte jest w prezbiterjum, przyczem żebrowanie posiada tu piętki z piaskowca, z których sześć przechowało ślady nadanej im formy głów ludzkich. Wejście na chór ujęte jest w murowaną, okrągłą wieżyczkę, wzniesioną z cegły odmiennego formatu niż reszta murów kościelnych<sup>3)</sup>. Szukając analogii wśród nasuwających się do zestawienia zabytków, musimy zatrzymać się na grupie opublikowanych już częściowo kościołów dwunawowych XIV wieku, rozsianych na terenie historycznej Małopolski<sup>4)</sup>. Charakteryzują się one, podobnie jak i kościół lubelski, kwadratową w zasadzie nawą, z osadzonym centralnie słupem, oraz znacznie wydłużonym prezbiterjum, zamkniętym 3 lub 5 bokami ośmiokąta. Najbliższych analogii dostarcza w obchodzącym nas wypadku kościół w Kuzelowie pod Włoszczową, wzniesiony pod wezwaniem NM. Panny w r. 1360. Różniąc się jedynie pięciobocznym zamknięciem prezbiterjum, wykazuje on natomiast niemal identyczne do lubelskiego rozbięcie partyj sklepiennych w nawie zapomocą żebrowania i zbliżony wykrój baldaszków. Podobieństwo to, dające się wykazać z innymi jeszcze kościołami tej grupy (Skotniki), w zestawieniu z zastosowanym przy budowie zamkowego kościoła św. Trójcy formatem cegły oraz żłobkowanym profilem jego żeber, wspólnym dla budowli Kazimierzowskich, przesądza umiejscowienie zabytku w połowie XIV w., impulsem zaś do jego wzniesienia mogła być ogólna przebudowa i fortyfikacja zamku, dokonana przez Kazimierza Wielkiego w r. 1340. W kilkadziesiąt lat później gotyckie mury kościoła okryła polichromja, wykonana przez ruskich malarzy w 1418 r., jako jedna z cyklu wielkich przedsięwzięć malarskich króla Jagiełły.

Okolo połowy zeszłego stulecia odpadająca warstwa pobiałej i tynku ujawniła ślady istniejących niegdyś pod nimi malowideł ściennych. Mimo zwrócenia na nie uwagi przez senatora Stronczyńskiego, fragmentaryczność i niejasność przeświecających wyobrażeń nie pozwoliły na stwierdzenie charakteru i treści polichromji<sup>5)</sup>. Częściowe swe odsłonięcie malowidła kościoła św. Trójcy zawdzięczają atoli znanemu badaczowi przeszłości Lublina, art. malarzowi Józefowi Smolińskiemu<sup>6)</sup>, który w dn. 26. II. 1899 r. odsłonił na baszcie chórowej malowidło fundacyjne, przyczem zniósł z niego barwną kopję<sup>7)</sup>, komunikat zaś o swem odkryciu przesłał do Akademii Umiejętności. Zaintere-

<sup>1)</sup> H. Łopaciński: „Z powodu odkrycia zabytków malarstwa starożytnego w kościele św. Trójcy w Lublinie“. *Gazeta Lubelska*, 1904, N. 69.    <sup>2)</sup> *Idem*.

<sup>3)</sup> Cegła o formacie  $8/8,5 \times 11$ ,  $5/12-12,5 \times 17/19-22$  cm. związana na sposób polski, podobnie jak i w całym kościele jest felcówką, twardą, ciemno czerwonej barwy, o ostrym złomie bez marglu. Por. Siennicki l. c.

<sup>4)</sup> A. Szyszko-Bohusz: „Kościoły polskie dwunawowe“. SKHS. Kraków 1907. VIII/1-2, 108.

<sup>5)</sup> Lerue, o. c. 17-18.

<sup>6)</sup> Vide aneks I.

<sup>7)</sup> Oryginał w posiadaniu rodziny, replika w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, reprodukowana następnie w *Historji Malarstwa* prof. Podlacha.



sowanie, jakie wzbudziło odkrycie Smolińskiego, znalazło swój wyraz w wysłaniu przez Cesarską Komisję Archeologiczną w r. 1903 specjalnej komisji z Petersburga, złożonej z P. Pokryszkina i N. Pokrowskiego. Prace badawcze, trwające w ciągu listopada 1903 r.<sup>1)</sup>, połączone z odbiciem tynków na znacznej przestrzeni, z jednej strony uwi- doczniły szereg oddzielnych wizerunków lub całych kompozycji, z drugiej nasunęły de- legacji materiał do sformułowania hipotez co do genezy rekonstruowanego zabytku<sup>2)</sup>. Odsłonięte wówczas zostały w stanie surowym pełne dekoracje ściany zachodniej nad i pod chórem<sup>3)</sup>, dolny fryz ściany północnej<sup>4)</sup> oraz poszczególne wyobrażenia na po- zostałych partiach murów, a mianowicie, na ścianie południowej<sup>5)</sup>: kompozycja uznana za Rzeź niewiniątek, postać proroka Eljasza, postać nieznanego świętego w pobliżu Nawiedzenia oraz scena uznana za Wskrzeszenie Łazarza, będąca zaś wyobrażeniem Chrystusa w domu Szymona. Na ścianie łuku tęczowego<sup>6)</sup> odnaleziono kompozycje Deisusu, Zejścia do Otchłani, Gościnności Abrahama oraz wyobrażenia 4 Ojców Ko- ścioła zdefiniowanych mylnie jako 4 świętych. Wreszcie z cyklu malowideł absydy<sup>7)</sup> odsłonięto sceny Naigrwania się, Ukrzyżowania, Zdjęcia z Krzyża i Ostatniej Wie- czerzy, w przejściu zaś do łuku tęczowego herby Szreniawa i Pogoń, oraz napis fun- dacyjny; ponadto, na sklepieniu prezbiterjum, fragmenty wyobrażeń chórów anielskich oraz postać Matki Boskiej. Jednocześnie wykonane zostały zdjęcia fotograficzne<sup>8)</sup>. Powtórna delegacja Komisji w r. 1914 w m. styczniu, w osobach P. Pokryszkina i M. Czyrikowa<sup>9)</sup> przeprowadziła dalsze prace odkrywcze, o rozmiarach i charakterze któ- rych nie jesteśmy jednak dostatecznie poinformowani. Planowa akcja konserwatorska dokoła tych „fresków Jagiellońskich“, przypomnianych przez S. Tomkowicza, rozpoczęta została za okupacji austriackiej Lublina w r. 1917: uzyskane od władz okupacyjnych subsydjum w kwocie 15.500 koron pozwoliło Lubelskiemu Towarzystwu Opieki nad zabytkami przeszłości przystąpić do restauracji malowideł, w celu przeprowadzenia której zaproszony został art. mal. Juljan Makarewicz. Prace restauratorskie dokonane w ciągu 1917—1918 roku przez p. J. Makarewicza, przy współudziale jego uczni, pp. Stefana Matejki i Władysława Rupy, ograniczyły się do części prezbiterjalnej. Po odbiciu zwierchnich płatów tynku zmywano następne warstwy wapna kwasem octowym, poczem, po odczyszczeniu odsłaniającego się malowidła wodą utrwalono je figowem mlekiem<sup>10)</sup>. Miejsca zniszczone niepowrotnie założone zostały barwą neutralną, za wyjątkiem zni- szczonej całkowicie na północnej ścianie prezbiterjum kotary dekoracyjnej, którą na- malowano odnowa. Dalszy ciąg przerwanych w r. 1919 robót podjęty został w 1921 r. przyczem ówczesne Ministerstwo Sztuki i Kultury powierzyło przeprowadzenie ich prof.

<sup>1)</sup> F. Korallów, o. c. 3.

<sup>2)</sup> Do wysuniętych podówczas hipotez wróć w dalszym ciągu rozprawy.

<sup>3)</sup> F. Korallów, 6—13.      <sup>4)</sup> Idem, 13—16.

<sup>5)</sup> Idem, 18—19.

<sup>6)</sup> Idem, 16—18.

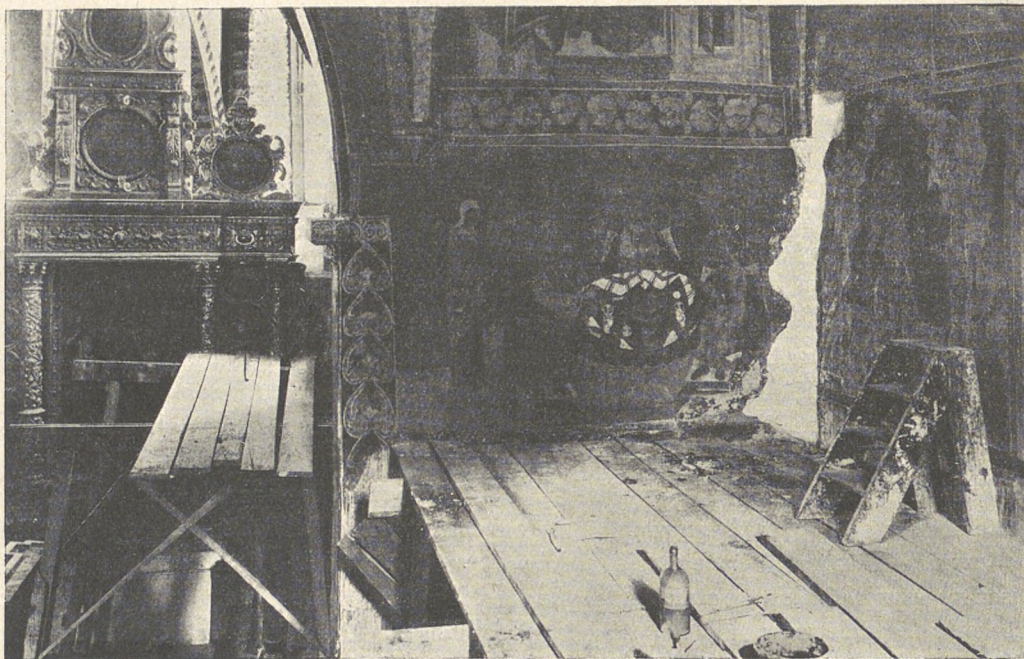
<sup>7)</sup> Idem, 20—28.

<sup>8)</sup> Zdjęcia oznaczone Nr. Nr. 36—47, 90, 525—538 przechowują się w archiwum Komisji Archeolo- gicznej w Petersburgu.

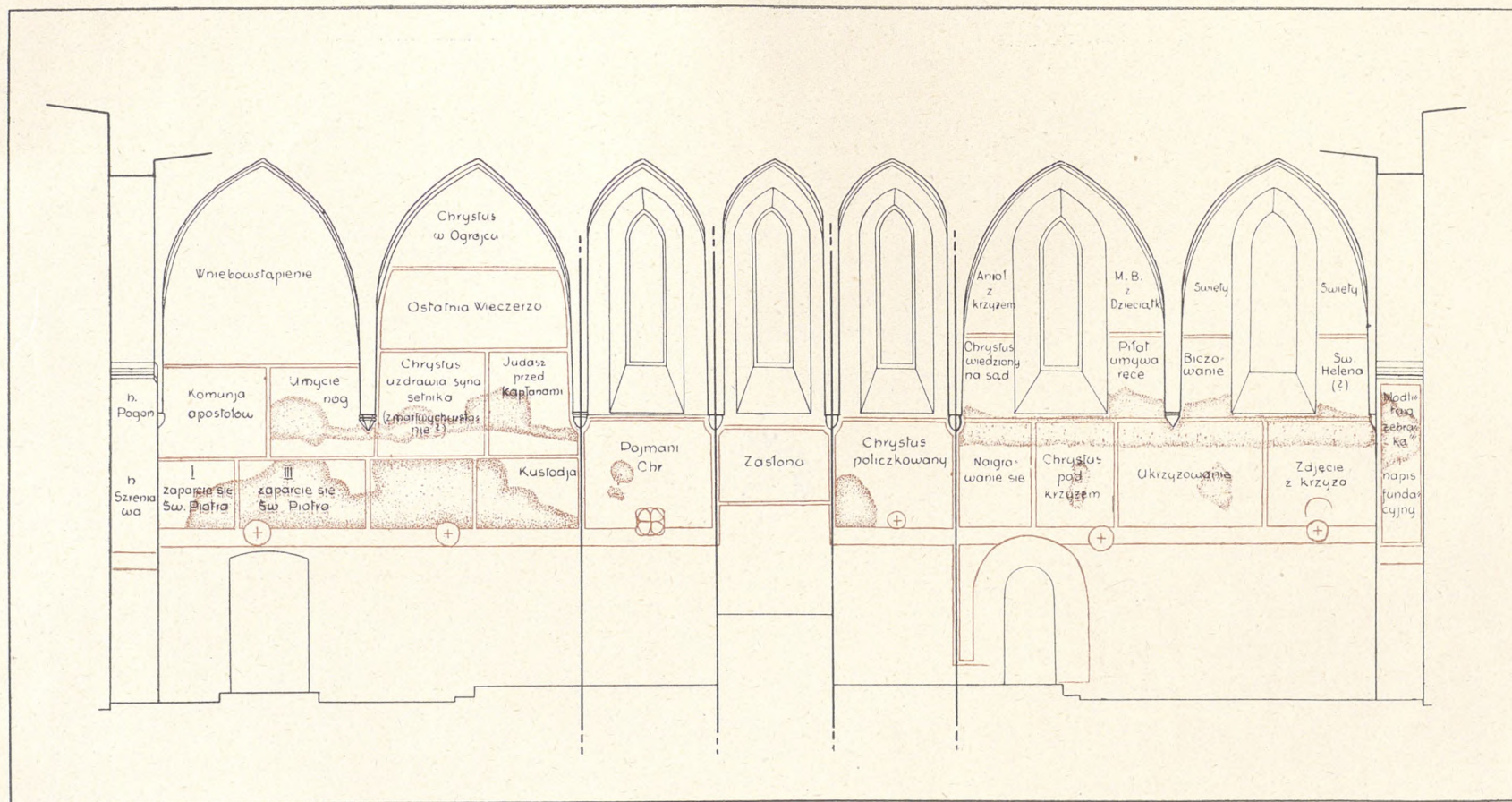
<sup>9)</sup> «Изв. Имп. Археол. Ком.» I. c.

<sup>10)</sup> Wobec nieotrzymania konkretnej odpowiedzi od p. J. Makarewicza, sprawę analizy zastosowanych w tej części kościoła metod konserwatorskich muszę pozostawić czasowi. Przytoczone powyżej wiadomości czerpię ze współczesnych restauracji pism periodycznych. Cf. Dr. Br. Orłowski: „Odkrywanie fresków na zamku lubelskim“. Głos Lubelski 1917. Nr. 292.

Edwardowi Trojanowskiemu, który też przy współudziale swych uczniów, ukończył pracę w r. 1923. Tym razem, po ostrożnym usunięciu górnych warstw tynku, dolna warstwa, kryjąca malowidła, zmywana była jedynie miękką wodą aż do wydobycia na jaw całości obrazu, którego drobne o drugorzędnym charakterze uszkodzenia zapunktowywano, poczem całą powierzchnię malowidła skrapiano roztworem tempere, celem utrwalenia wierzchniej powłoki. Ta pieczołowita, ściśle konserwatorska restauracja, odbiega w sposób korzystny od bardziej efektownie nazewnątrz przeprowadzonej restauracji prezbiterjum, posługującej się retuszem i deformującej kształty liter zrzadka dochowanych, cennych lingwistycznie napisów.

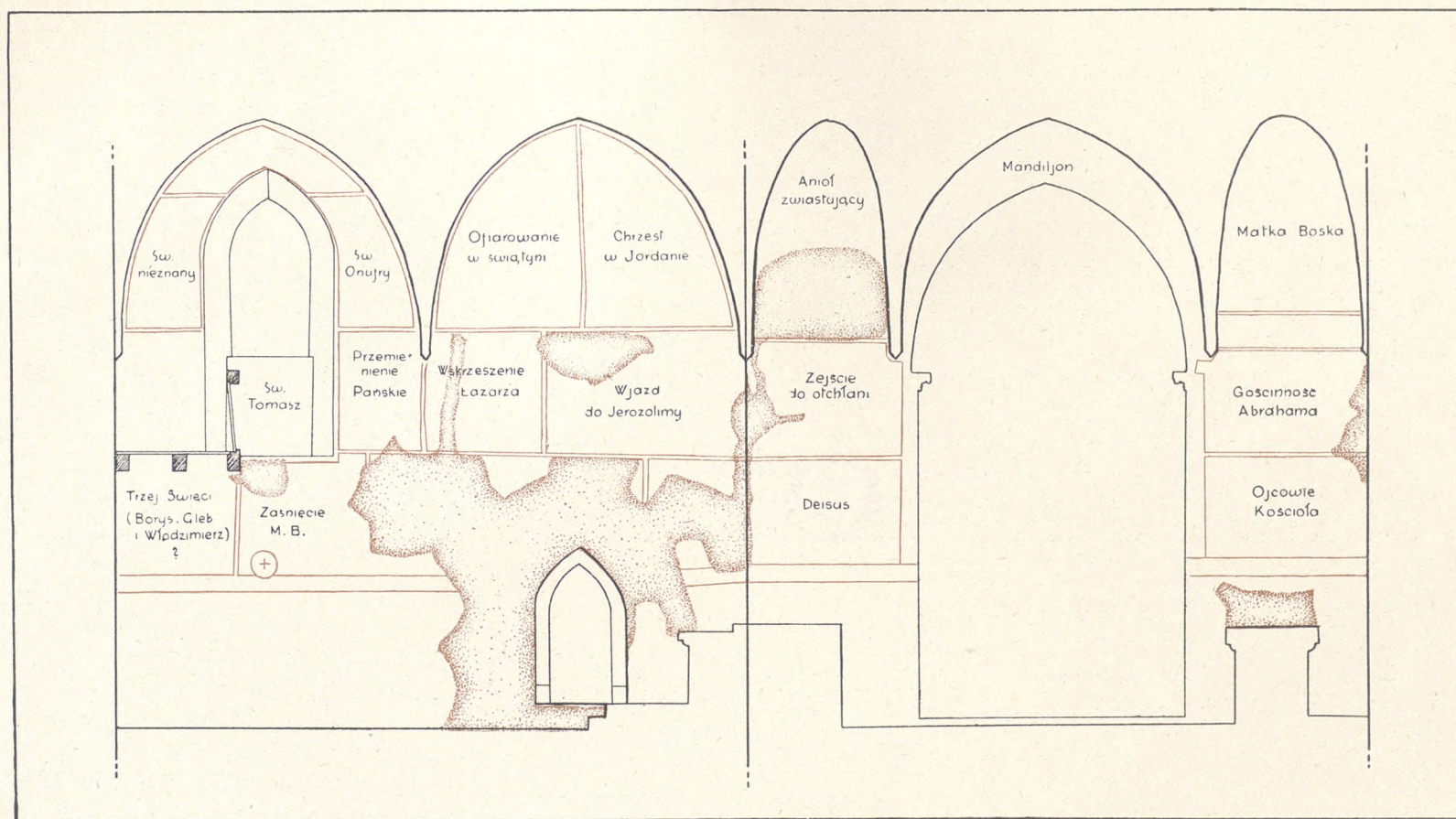


7. Kościół św. Trójcy. Fragment wnętrza podczas restauracji.



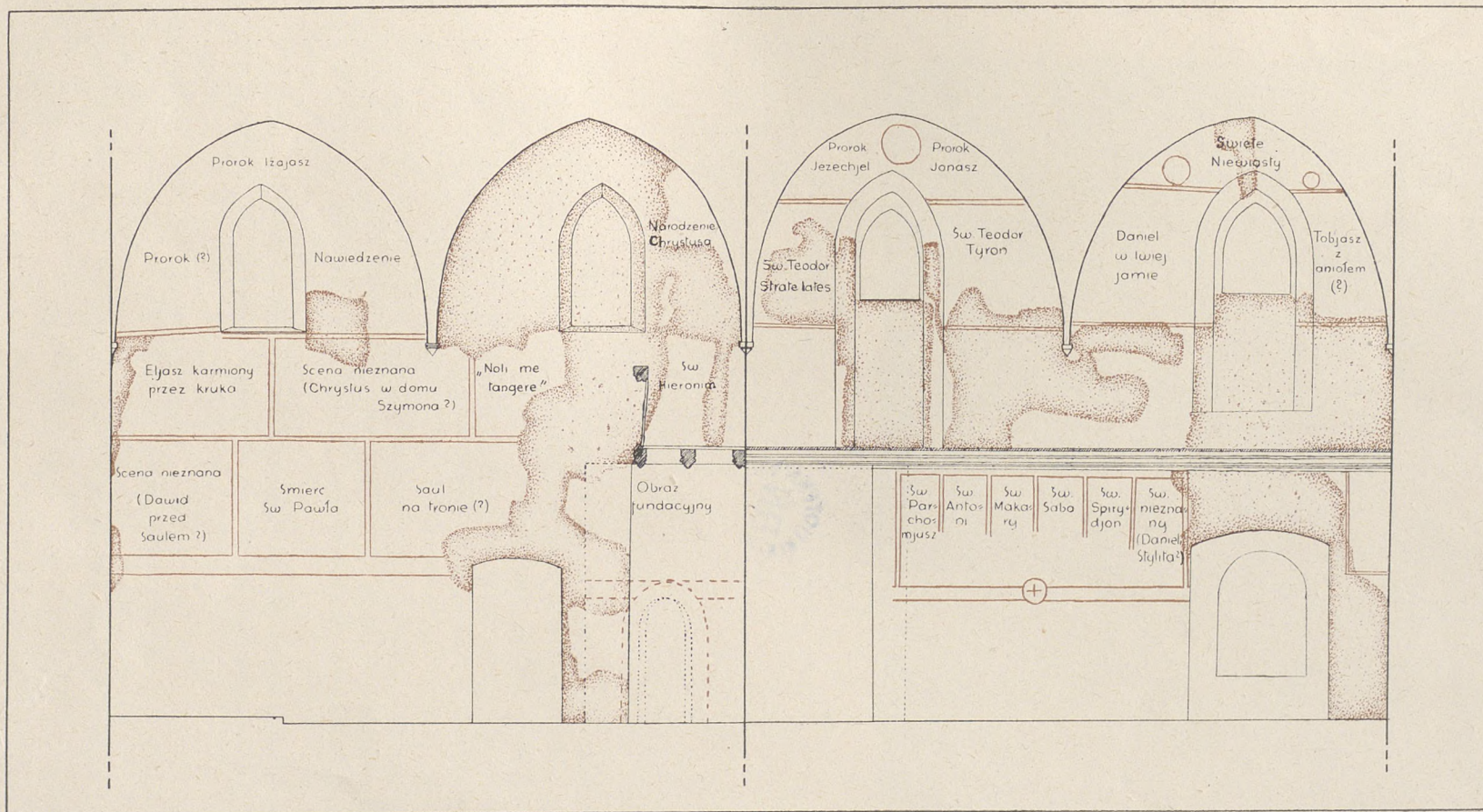
SYTUACJA MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE.  
ROZWIĘNIĘCIE ŚCIAN PREZBITERJUM.





SYTUACJA MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE.  
ROZWINIĘCIE ŚCIAN PÓŁNOCNEJ I ŁUKU TĘCZOWEGO.

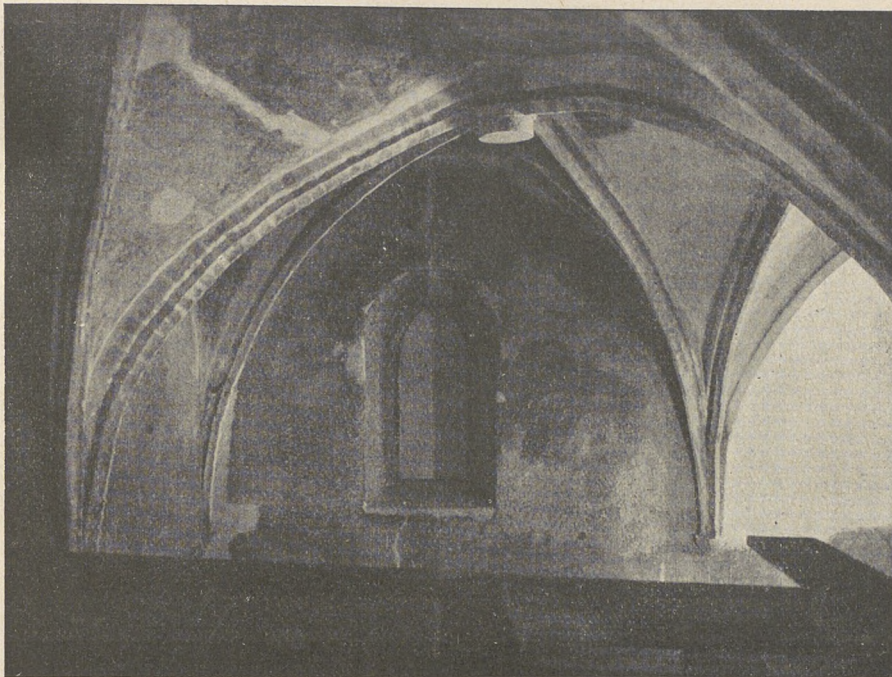




SYTUACJA MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH KOŚCIOŁA ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE.  
ROZWINIĘCIE ŚCIAN POŁUDNIOWEJ I ZACHODNIEJ.

БИБЛИОТЕКА  
БН





8. Kościół św. Trójcy. Fragment wnętrza podczas restauracji.

### III.

System dekoracji, zastosowany w kościele św. Trójcy, mimo szeregu odchyień, uwarunkowanych odmiennymi podziałami przestrzennymi gotyckiego kościoła od wschodniochrześcijańskiej bazyliki kopułowej, przeprowadzony jest naogół konsekwentnie. Poza dekoracyjną kotarą, malowane zwoje której, sięgające blisko metra wysokości, obiegają zarówno nawy jak prezbiterjum świątyni, grając *mutatis mutandis* rolę cokółu, pozostałe przestrzenie ścian, między sklepieniem a wzmiankowaną oponą, na zasadniczym ciemno-granatowym złamanem tle, przejętem przez hellenizujące bizantyńskie malarstwo monumentalne od sztuki Małej Azji i Mezopotamji<sup>1)</sup>, zajęły kompozycje figuralne lub też poszczególne wyobrażenia, ujęte każde z osobna w rdzawo-czerwona, obramiającą je ramkę.

Podział ów, przejęty przez sztukę Bizancjum z hellenistycznych obramień miniaturowych rękopisów Wergilego i Homera<sup>2)</sup>, weszły zaś następnie w użycie w szkole

<sup>1)</sup> Semper: „Der Stil“. 369, 370, 470.

D. Ajnałow: «Эллинистическія основы Византийскаго Искус.» Записки Имп. Русскаго Археол. Общ. t. XII, 3—4, 157. СПб. 1901.

<sup>2)</sup> V. Schultze: „Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Königlichen Bibliothek in Berlin“. München 1898, Taf. I sq.

kreteńskiej<sup>1)</sup>, posiada znaczenie zasadnicze, do oświetlenia którego będziemy musieli jeszcze powrócić. Również oddzielnego omówienia wymaga występujący tu obficie ornament geometryczny i roślinny, akcentujący podziały mas architektonicznych oraz konstrukcyjne szczegóły budowy. Narazie aktualnym jest dla nas zaobserwowanie szczęśliwie przez malarza rozwiązanych problemów polichromji niezwykle dlań gotyckiego kościoła, oraz swoistej transformacji wschodnio-chrześcijańskiego dekoracyjnego kanonu.

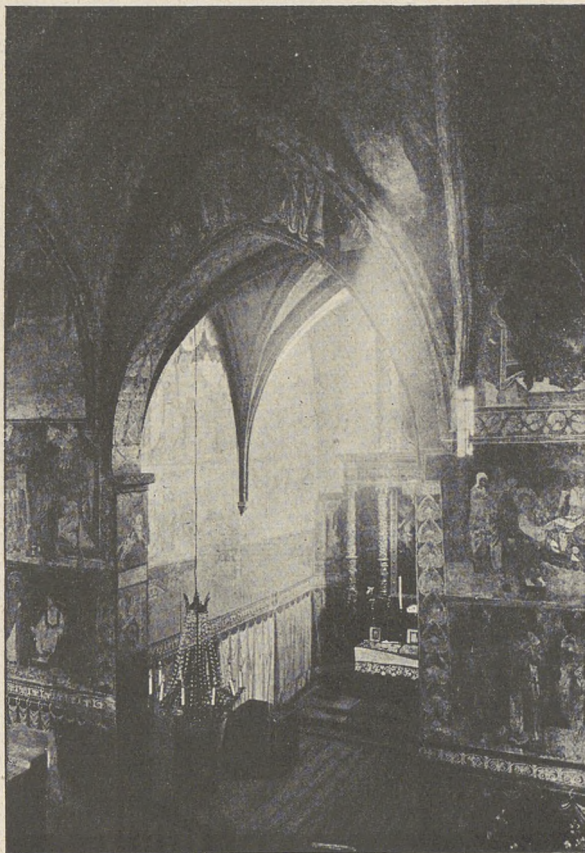


9. Kościół św. Trójcy. Fragment wnętrza.

Rozwinięty system ikonograficzny, jakim sztuka wschodnio-chrześcijańska rozporządza przy końcu XIV-go stulecia, przystosowany do konstrukcyj kopułowych, musiał z natury rzeczy ulec tu znacznym modyfikacjom i okrojeniom. Zasadnicze trudności nastęczała zwłaszcza dekoracja absydy. Miasto trzech stereotypowych absyd o hemisferycznym

<sup>1)</sup> G. Millet: „Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI s. d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos“. Paris 1916, 634. Por. w tej sprawie wnioski Strzygowskiego: A. Bauer u. J. Strzygowski: „Eine Alexandrinische Weltchronik“. Wien 1905, 174—180.

sklepieniu, z których środkowa, oznaczona w terminologii ruskiej mianem ołtarza, posiadała zawsze znaczenie liturgiczno-sakralne, malarz pracujący w kościele św. Trójcy miał do czynienia z wysmukłym prostokątem poligonalnie zakończonym prezbiterjum, którego wysokie i długie ściany w stosunku do krótkiej kwadratowej nawy, stwarzały powierzchnię malarską nierównie większą, niżliby tego wymagały uświęcone kompozycje absydy ołtarzowej, jakimi są Eucharystja, Ostatnia Wieczera, Matka Boska „Wyższa nad Niebiosą“ (Υψηλότερα τῶν ουρανῶν), względnie Boska Liturgia. Znaczne rozmiary tej gotyckiej absydy, górujące zasadniczo nad pozostałym wnętrzem i wymagające w związku z tem należytego ich wykorzystania, musiały być dla dekorującego je malarza problemem nieledwie niepokojącym: trudności zwiększało sklepienie gotyckie, rozczłonkowane spletaną siatką profilowanych żeber na szereg trapezoidalnych pól. Podział ten, odbijający daleko od jednolitej półkuli bizantyjskiej absydy komplikował bardziej jeszcze system dekoracyjny. Z pomocą przyszła tu malarzowi atmosfera sztuki Bizancjum Paleologów, w której tworzył on swe dzieło, jak nigdy w całokształcie dziejów tej sztuki chłonna i wrażliwa na wszelkie artystyczne infiltracje i przeobrażenia, wolna od schematyzacji, którą wniósł dopiero przełom XV—XVI stulecia oraz słynna Hermenea<sup>1)</sup>. Wychoząc z założenia, że według przepisów liturgicznych ogniskują się w absydzie wyobrażenia ostatnich chwil Zbawiciela, odpowiadające często, jak np. w cerkwiach Bukowiny, nabożeństwu Wielkiego Czwartku w postaci paru z przytoczonych powyżej kompozycji, polichromista lubelski włączył tu wszystkie pokrewne kompozycje, rozmieszczane w nawach i absydach bocznych, jak cykl Męki Pańskiej, Zdradę Judasza i Wniebowstąpienie, koncentrując je razem w prezbiterjum. Jedyne znany dotychczas



10. Kościół św. Trójcy. Widok na prezbiterjum.

<sup>1)</sup> Następujące cytaty z Hermenei podawane będą bądź według wydania G. Schäfer'a: „Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. A. und eigenen von...“. Trier 1855, bądź według tłumaczenia rosyjskiego Arch. P. Uspieńskiego w wydawnictwie «Труды Киевской Духовной Академі». Київъ 1868, Nr. 2—3, 6, 12. Pierwsze wydanie Hermenei w A. M. Didron'a: „Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine“. Paris 1845, wydanie krytyczne. — A. Papadopoulos Kerameus: „Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chretienne“. St. Petersburg 1900, oraz tegoż wydawcy tekst grecki, wydany w Petersburgu w 1990 r.

przykład podobnej dekoracji absydy nastęcza nowgorodzka cerkiew św. Teodora Stratelatesa, w odniesieniu do której została już podniesiona niezwykłość tego sposobu<sup>1)</sup>. Cykl scen pasyjnych, widniejący w prezbiterjum naszego kościoła, poprzedzony wyobrażeniami ostatnich czynów Zbawiciela na ziemi, zamyka się sceną Wniebowstąpienia, przerwany zaś jest związaną z nim ideowo kompozycją Komunii Apostołów. Przytaczam je nie według ich rozmieszczenia, lecz zachowując, w celu lepszego zorientowania się, chronologiczny tok tej plastycznej narracji:

1) Umycie nóg. 2) Ostatnia wieczerza. 3) Judasz przed Arcykapłanami. 4) Chrystus w Ogrójcu (napis: *іс хс помолитсѧ*). 5) Pojmanie Chrystusa. 6) Pierwsze zaparcie się św. Piotra. 7) Trzecie zaparcie się św. Piotra. 8) Chrystus przed Sądem (Policzkowanie). 9) Chrystus przed Piłatem. 10) Biczowanie. 11) Naigrwanie się. 12) Chrystus pod Krzyżem. 13) Rozpięcie. 14) Zdjęcie z Krzyża. 15) Kustodja. 16) Zmartwychstanie. (?) 17) Wniebowstąpienie. Do rzędu tych scen przyrymka wspomniana już Komunia apostołów. (18) oraz kilka oddzielnych wyobrażeń, nie pozostających w związku z cyklem pasyjnym: 19) Postać świętej z krzyżem sześcioramiennym w ręku, przypuszczalnie św. Glykerja lub św. Helena. 20) Postacie dwóch świętych nieznanych. 21) Postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem. W stosunku do Nowgorodzkiego cyklu dostrzegamy pewną odmienność w wyborze tematów do ilustracji tych wydarzeń. W malowidłach lubelskich braknie scen Niesienia Krzyża, Drugiego Zaparcia się oraz Skruchy św. Piotra<sup>2)</sup>, równoważących się nieobecniemi w cerkwi św. Teodora kompozycjami Judasza przed kapłanami, Naigrwania się, Rozpięcia i Wniebowstąpienia. Prze-

prowadzonej w ten sposób dekoracji absydy, podkreślającej szczegółowem swem rozwinięciem znaczenie i sens Krwawej Ofiary, musiała odpowiadać dekoracja sklepienia. Artysta, szukając miejsca na rozmieszczenie tematów ugrupowanych dokoła kopuły, przeniósł je tutaj, sytuując między kluczami sklepienia Pantokratora w otoczeniu wirujących symbolów ewangelistów, z ewangelją św. Jana, rozwartą na wersecie 12, VIII

азь есмь | стѣ мироу | ходан по | инѣ  
не имать ходи въ тмѣ | има стѣ животныи

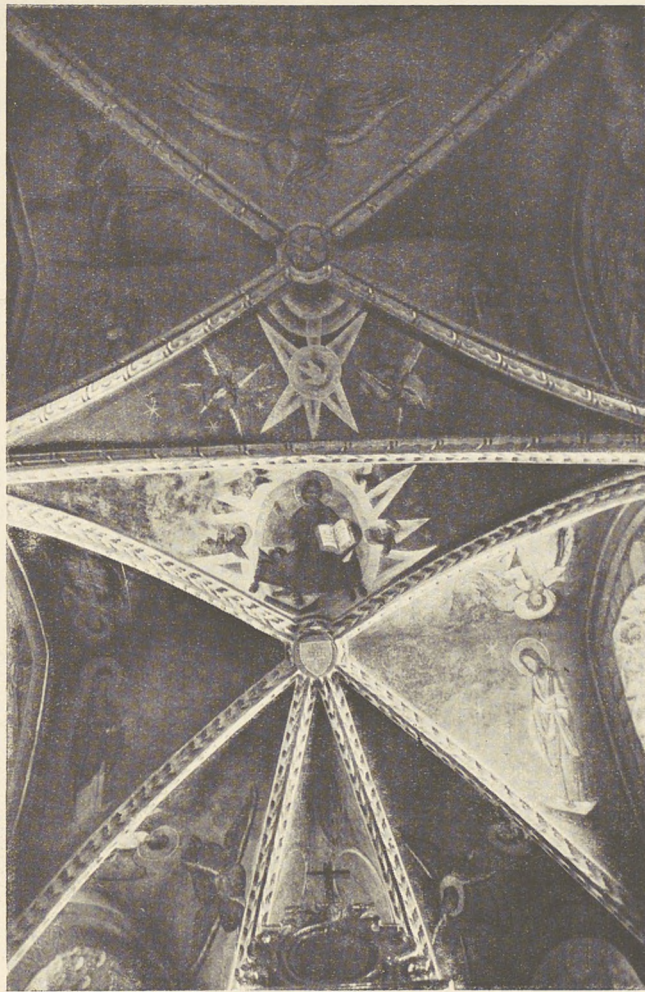
przestrzeń pozostałą wypełniając postaciami archaniołów, cherubów, serafów i tronów, dokoła zaś postaci tronuującego Chrystusa i symbolu Ducha św. na tle gwiaździstej mandorli, lokując trimorficznie postacie Matki

<sup>1)</sup> N. Okuniew: «Вновь открытая роспись въ церкви св. Теодора Стратилата въ Новгородѣ» Извѣстія Импер. Русской Археолог. Комисіи. СПб. 1911, XXXIX.

<sup>2)</sup> I d e m, l. c. 93—95. Fragmentaryczny charakter odkrytych w Nowgorodzie malowideł pozwala na przybliżone jedynie zestawienie.



11. Kościół św. Trójcy. Fragment wnętrza.



1. PANTOKRATOR

2. CHRYSTUS NA MAJESTACIE W OTOCZENIU CHÓRÓW ANIELSKICH I DEISIS  
Malowidła na sklepieniu prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie

200



MATKA BOSKA

Malowidła na sklepieniu prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



ŚW. JAN CHRZCICIEL

BN  
KRAJOWA  
BIBLIOTEKA

TABLICA IV

Boskiej i świętego Jana Chrzciciela, oraz asystujących tej grupie archaniołów Michała i Gabryela. Modlitewny charakter tej kompozycji, dyskutowany w literaturze specjalnej<sup>1)</sup> znalazł w owej grupie plastyczny swój wyraz pod postacią gestu rąk zarówno Madonny jak i św. Jana. Całość dekoracji sklepiennej, łącznie z dekoracją ścian prezbiterjalnych, podporządkowana jest eschatologicznej idei Sądu Ostatecznego, stając dzięki jej subtelnie przeprowadzonej realizacji niepowszednio interesujące przedsięwzięcie artystyczne.

W przejściu do nawy, na bocznej ścianie łuku tęczowego, mieszczą się wyobrażenia zasługujące na specjalną uwagę, dzięki ich legitymującemu w pewnej mierze całość polichromji charakterowi. Na ścianie północnej dostrzegamy mianowicie charakterystyczną w tym miejscu ilustrację psalmu 101-go, tj. „Modlitwę żebraka”. Z uwagi na treść psalmu oraz ogólny charakter tej koncepcji, należy postawić ją w związek z osobą twórcy malowideł. Jest to niejako jego obraz wotywny, którym pośrednio oddaje się on w opiekę Chrystusowi. Z kompozycji, złożonej zazwyczaj z postaci modlącego się nędzarza, przybranego w krótką tunikę, rodzaj „exomis”, oraz wychylającej się ku niemu z obłoków postaci Zbawiciela<sup>2)</sup> przechowała się na na-

<sup>1)</sup> Hermeneia, 246 (według Schaefera). Por. O. M. Dalton: „Byzantine art and archeology”. Oxford 1911, 664. O modlitewnym znaczeniu Trimorfonu vide T. Schmidt: «Какіе Джамі» Софія 1906, 87, oraz W. Podlacha: „Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny”. Lwów 1912, 114.

<sup>2)</sup> Por. miniaturę serbskiego psalterza XIV w. biblj. Monach. Nr. Cod. slav. 4, fil. 185 r. J. Strzygowski: „Die Miniaturen des serbischen Psalters”. Wien 1905, fig. 71.



12. „Modlitwa żebraka”. Malowidło bocznej ściany łuku tęczowego.



13. „Modlitwa żebraka”. Z serbskiego psalterza XIV w. Cod. Slav. 4 fil. 185 r. 7. monachijskiej Biblijoteki. (według Strzygowskiego).

szem malowidle jedynie głowa Chrystusa o zatartych rysach na tle krzyżowego nimbu, oraz skrawek jego błogosławiącej ręki i przyległej części postaci, wychylającej się z poza schematycznie traktowanych obłoków, nakształt wycinków tęczy. Kwatera podłużnej formy otoczona jest stereotypową czerwoną ramą, na której białą farbą widnieje odtworzony werset 20—21 psalmu 101, wykazujący w redakcji swej południowo-słowiańskie wpływy:

+ ГѢ ПРЪЗРѢ СЪ НЕБЕСЬ ВИДѢТЬ,  
ВЪЗДЫХАНІА ОУБО Б...

Ostatni wyraz оубо — zdaje się być przemalowaniem słowem „объединенъ“<sup>1)</sup>. Poniżej tej kompozycji rozpoczyna się zatarty w górnej swej części właściwy napis fundacyjny:

... ХЪ ЗЕМЛЯ ГОСПОДА РА  
А ПОДЪ ЛѢ ХА ЛѢ. И Л: СТА И  
ЛѢ И С НА :І: ЛЕТО: ИСКОНЬЧА...  
СИ І КОСТЕЛЪ: МЦА: АВЪГУС  
(Т)А НА ПАМАТЬ СТГО ЛАВРКИ  
(Т)А И ЧНЬ (?) РУКЛО АНДРЕЕВО ЛМ(НИ)

Napis powyższy wymienia, jak widać z przytoczonego tekstu, niejakiego Andrzeja, jako twórcę polichromji zamkowego kościoła św. Trójcy, który ukończył ją w dniu św. Wawrzyńca (10 sierpnia) 1418 roku<sup>2)</sup>. Przybliżona rekonstrukcja zniszczonej jego części nie natrafia na poważniejsze trudności, dzięki szeregowi znanych ruskich aktów Jagiełły o podobnej inwokacji, zaznaczających podobnie jak i tu tytuły podwładnych mu ziem<sup>3)</sup>. Przechodząc do ścianki południowej, widzimy herb Szreniawę, będący znakiem któregoś z Kmitów, umieszczony na tarczy gotyckiej z klejnotem i labrowaniem, odtworzony swobodnie w duchu zachodnio-europejskiej heraldyki, nad nim zaś, na granatowym tle prostokątnego pola pędzącą w prawo zbrojną postać jeźdźca, z włócznią, zakończoną krzyżem, w ręku, któremu anioł nadlatujący od góry wkłada na skroń królewską koronę. Dotychczasową interpretację tego wyobrażenia jako herbu Pogoni należy poddać conajmniej w poważną wątpliwość: od wyobrażeń herbowych różni się ono przedewszystkiem brakiem pola heraldycznego, dalej zastąpieniem miecza lancą krzyżową, oraz wprowadzeniem motywu koronującego anioła. Jak wiemy, Litwa w dobie połączenia z Polską nie posiadała żadnych swych państwowych herbów, na pieczęciach zaś figurował tylko wielki książę w zbroi na koniu, z dobytym mieczem<sup>4)</sup>: była więc to poprostu konna pieczęć książęca, z której w ciągu XV wieku utworzono herb państwowy Pogoń. Wyobrażony tu zatem jeździec, ozdobiony atrybutem królewskim, trzymający w lewym swem ręku tarczę z podwójnym krzyżem litewskim, powtórzonym następnie na jednym ze zworników sklepienia w prezbiterjum, może być również wyobrażeniem panującego, na co wskazywałyby ponadto realistyczne akcesorja jego stroju. Decydujących motywów w tej kwestji dostarcza zestawienie z freskami z XIV w. w Gra-

<sup>1)</sup> J. Ogijenko, o. c. 4. Fantastyczne odczytanie napisu podaje za Makarewiczem Tomkowicz, l. c.

<sup>2)</sup> Idem, 5—6. Karinskij, l. c. 133, odczytuje tę datę jako rok 1413, zaś Siennicki l. c. jako r. 1415. Odnaleziona szczęśliwie przeze mnie w papierach po św. p. J. Smolińskim kalka z napisem, zdjęta przed ostatnią restauracją, potwierdza mimo załączonej przez autora mylnej interpretacji daty (marzec 1417) słuszność odczytania prof. I. Ogijenki.

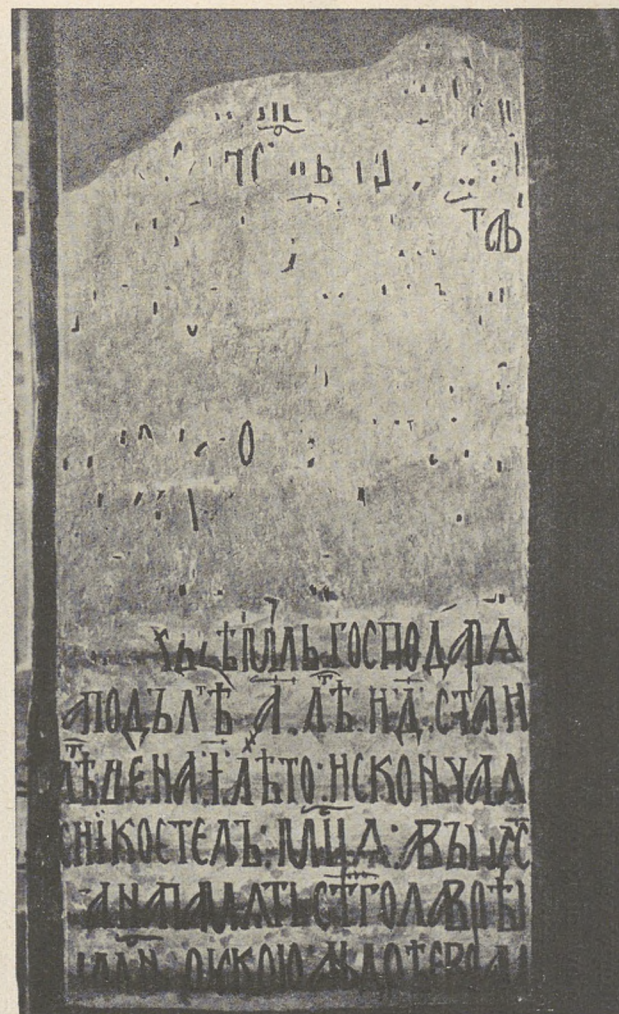
<sup>3)</sup> Jako przykład możliwej inwokacji vide akty Jagiełły z lat 1387 i 1394, publikowane w wydawnictwie — A. Sobolewskij i S. Ptaszycki: «Палеографическіе снимки съ русскихъ грамотъ XIV в.» СПб. 1903, t. 14—15. Porównaj nadto Karinskij, o. c. 132.

<sup>4)</sup> F. Piekosiński: „Heraldyka polska wieków średnich“. Kraków 1898, 389.





14. Portret fundacyjny Jagielly.  
Malowidło bocznej ściany łuku tęczowego.



15. Napis fundacyjny.  
Malowidło boczne ściany łuku tęczowego.

čanicy, wśród których odnajdujemy na słupach przejściowych z nawy do narteksu postaci ktitorów cerkwi, króla Urosza i królową Simonidę, przyczem aniołowie unoszą nad ich głowami korony<sup>1)</sup>. Na tle umieszczonego vis-a-vis napisu fundacyjnego oraz w świetle przytoczonych faktów, wyobrażenie zaciekawiającego nas jeźdźca poczyna się konkretyzować: jest to wizerunek fundatora fresków, króla Władysława Jagiełły, odtworzony w sposób charakterystyczny dla naszego malarza, przyczem zakończona krzyżem kopja w ręku króla zdaje się manifestować jego zbożne dzieło jako budowniczego i odnowiciela kościołów.

Z dekoracją łuku tęczowego, ozdobionego u góry wizerunkiem chusty św. Weroniki (Mandiljon) podtrzymywanej przez aniołów, wkraczamy w obszar nawy. Północny mur jego okrywają, poczynając od góry do dołu wyobrażenia zwiastującego Archanioła Gabriela, Zejścia do otchłani oraz Deisusu, w którym Chrystus trzyma na kolanach ewangelję rozwartą na 1 wierszu I rozdziału św. Jana,

(И)СЪКОНИ | БѢ СЛОВО | СЛОВО БѢ | ѿ БѢ. БѢ | БѢ СЛОВО | ВСЯ  
ТѢМ... | БѢ БЕЗЪ НЕГО ЖЕ НИ. | ЧТОЖЕ НЕ: | БЫСТЬ ПОС|.

południowy zaś mur — przedstawienia Mariji, słuchającej słów Zwiastowania, typologicznej sceny Gościnności Abrahama, oraz czterech Ojców Kościoła. Brak napisów przy nimbach utrudnia w pierwszej chwili zróżniczkowanie tych postaci, jednak zindywidualizowana naogół ich typika oraz biskupie omoforjony, każą widzieć w nich czterech wielkich świętych wschodniego Kościoła, a mianowicie św. Jana Chryzostoma, Jana Damasceńskiego, Bazylego Wielkiego oraz Grzegorza z Nazjanzu. Pierwszy zwłaszcza z nich, Chryzostom, natura nerwowa i głęboko pobudliwa, zdolna do przekleństw i do błogosławieństwa<sup>2)</sup> zyskał tu godnie siebie wyobrażenie, odpowiadające naogół ustalonej współcześnie typice jego wizerunków: wysokie czoło, wyraziście zaznaczone ściągnięte brwi, ostro zapatrzone wejrzenie, nos długi i suchy, drobne zaciśnięte wargi, oraz pewna retoryczność gestu przejawiona w trzymaniu książki, przejęta przez sztukę bizantyjską z rzymskich sarkofagów<sup>3)</sup>, charakteryzują go w dostatecznej mierze, wyróżniając dobitnie z pośród pozostałych postaci, utrzymanych w konwencjonalnym, acz szlachetnym charakterze. Przechodząc z kolei do ściany północnej nawy, stajemy przed szeregiem scen, zaczerpniętych niemal wyłącznie ze zdarzeń ewangelicznych. Rozpoczynając od góry przegląd tych niezwiązanych ze sobą tokiem akcji chronologicznej scen, wydzielamy w górnym rzędzie kwater, obok postaci nieznanego świętego, wizerunek św. Onufrego w postaci nagiego starca z długą siwą brodą, oraz sceny Ofiarowania Chrystusa w świątyni i Chrztu w Jordanie. Rząd środkowy rozpoczyna wizerunek św. Tomasza wymalowany w niszy pod oknem, (napis *Томъ сошествіе*) następnie idą kompozycje Przemienienia Pańskiego, Wskrzeszenia Łazarza i Wjazdu do Jerozolimy. Rząd dolny wypełniają licząc od okna w ścianie zachodniej, grupa trzech świętych książąt, znana już z nowgorodzkiego fresków cerkwi św. Teodora Stratelatesa<sup>4)</sup>, a przedstawiająca, jak się zdaje, czczonych powszechnie na całej Rusi i odtwarzanych na ikonach i minjaturach XV w. św. św. Włodzimierza, Borisa i Gleba<sup>5)</sup> — oraz scena Zaśnięcia Matki Boskiej: pozostałe trzy pola uległy całkowi-

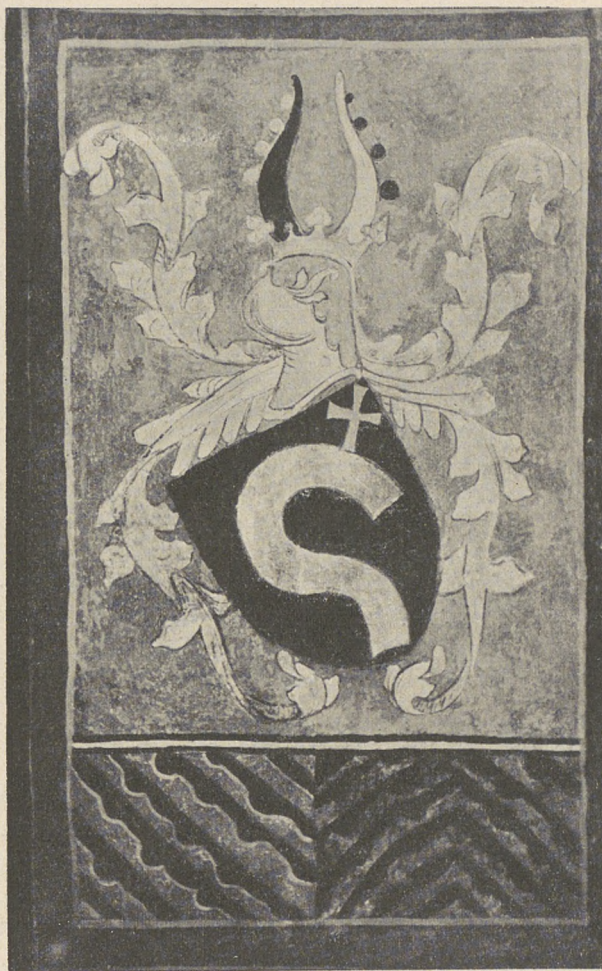
<sup>1)</sup> N. Kondakow: «Македонія». СПб. 1909. 205—206, fig. 146—147.

<sup>2)</sup> N. Kondakow: «Археологическое путешествие по Сири и Палестинѣ». СПб. 1904, 68.

<sup>3)</sup> Ajnałow, o. s. 162.      <sup>4)</sup> Okuniew, o. s. 96.

<sup>5)</sup> N. Lichaczew: «Лицевое житіе святыхъ благоверныхъ князей русскихъ Бориса и Глѣба по рукописи конца XV ст.» СПб. 1907, t. I.

temu zniszczeniu. Przeciwległa ściana południowa, obok kontynuacji ilustracji ewangelicznych, mieści kilka scen przejętych bądź z psalterza, bądź z hagjografji. Przytrzymując się zastosowanej już uprzednio metody orjentowania się w dekoracji, różniamy w górnym rzędzie postać proroka Izajasza o charakterze typologicznym, trzymającego rozwinięty zwój z fragmentem (се дѣла прї | емлетъ | въ чрѣт | roz. VII, w. 17) scenę Nawiedzenia z popiersiem niezdefiniowanego proroka u góry, oraz po dwóch zniszczonych polach kompozycyjnych mocno uszkodzoną scenę Narodzenia Chrystusa. Rząd środkowy wypełniają wyobrażenia proroka Eljasza karmionego przez kruką, Chrystusa w domu Szymona (?), kompozycji „Noli me tangere“ oraz postać św. Hieronima ze lwem. Poważne trudności nastęcza natomiast zdefiniowanie dolnego rzędu malowideł. Co do pierwszej ze scen, wyobrażającej leżącą na łożu postać w aureoli w otoczeniu aniołów, przed którą druga postać w koronie na głowie gra na gęślikach, nasuwa się w pierwszej chwili przypuszczenie, iż ma się przed sobą ilustrację 5 kafizmy psalmów, wyobrażającą króla Dawida, grającego przed spoczywającym na łożu Saulem<sup>1)</sup>. Brak wszakże królewskiego loru na leżącej postaci oraz obecność aniołów, niewytłumaczona w tej scenie, odsuwają ów domysł, zwłaszcza, że w architekturze tła, zamiast schematycznych budowli<sup>2)</sup> zaznacza się wysunięty na pierwszy plan duży, perspektywicznie oddany krzyż z przerzuconem przez ramiona velum, który nasuwa zkolei myśli o możliwości związku tej kompozycji z tematem odnalezienia Krzyża świętego. Zniszczenie, jakiemu uległy malowidła tej ściany, powodujące płynność zarysów postaci i konturów tła krajobrazowego, usuwa narazie możliwość zdefiniowania należytego tej kwatery. Następne za nią malowidło zaczerpnięte jest z hagjografji św. Pawła i Antoniego, i ilustruje śmierć i pogrzeb przez lwów pierwszego z nich. Trzecia kompozycja, uznana w swoim czasie przez Rosyjską Komisję Archeologiczną za Rzeź Niewiniątek, może



16. Herb Szreniawa.  
Malowidło bocznej ściany łuku tęczowego.

<sup>1)</sup> Archimandrit Amfiłochij: «О славянской псалтыри XIII—XIV в. въ библиотекѣ О. И. Хлудова». Древности. Труды Моск. Археол. Общ. Москва 1880, III, 11. <sup>2)</sup> Patrz niżej.

na równi, jeśli wolno sądzić pomimo uszkodzeń, wyobrażać Saula siedzącego na tronie i rozdającego dary swym wojownikom<sup>1)</sup>). Ostatnia wreszcie ściana zachodnia, okryta jest wyobrażeniami świętych wojowników, proroków i cenobitów. Tak więc, nad chórem, począwszy od lewej strony, widnieją postacie dwóch świętych wojowników, sądząc z atrybutów i ogólnej charakterystyki, mających przedstawiać św. Teodora Stratelatesa<sup>2)</sup>, i św. Teodora Tyrona, walczącego ze smokiem<sup>3)</sup>, tych umiłowanych przez sztukę średnio-wiecznej Rusi megalomartyrów. Z kolei widnieją wyobrażenia proroka Daniela w lwiej jamie oraz Tobiasza z aniołem (?), ponadto popiersia z banderolami proroków Jonasza i Jerechjela oraz dwóch świętych niewiast z podwójnymi krzyżami w dłoniach; prorocy trzymają w ręku zwoje z następującymi fragmentami tekstów:

1. во дни :	2. возниць
црѣмъ : нзѣ	оу печалн
бысть :	мон . б (г) ѿу
стьссѧ и	бг҃у . мое
рѣтко . и	м҃у . и вѣ
іезеки	слыши
нно и	мѧ . и цѣ
с҃у (ю?)	рѣка
ст	адв
	а

(Pror. Jonasza R. II. w. 3)<sup>4)</sup>

Przestrzeń pod chórem wypełnia rząd 7 świętych anachoretów, z których 6 dzięki wyraźniejszym atrybutom oraz szczątkom napisów u nimbów i na trzymany w ręku rolach pergaminowych, udało się zdefiniować. Są to: św. Pachomjusz, rodem z Tebaidy, założyciel cenobickich klasztorów w Egipcie<sup>5)</sup>, trzymający w dłoniach zwój z tekstem<sup>6)</sup>, mówiącym o powołaniu jego do służby bożej w zakonie,

рече ѿмъ | парховини | иди (?) їзер... о |  
 нѣа че... о... и... | а и вѣда... и... | законъ пост | не... ит...  
 ась | и задѣжи ѿ | дѣло такожь | носил бр да и... | мѣ |.

św. Antoni Wielki, pustelnik<sup>7)</sup>, św. Makary Egipski<sup>8)</sup>, trzymający w ręku rolę z transkrybowanym werselem 17—21 roz. XIX ewangelji św. Mateusza,

рече г҃ь. аще хоцешн вѣ жизнь  
 винти, съблюди заповѣди: не оуби мѡб(о) | д(ѣ)лѣа не  
 с | (ѣ)твори. не оуб | радѣ лжи посл(ухѣ) не б҃уди чти ѡ | ѿда и  
 матрѣ т | (во)м а имѣнье с | (во)е раздан ии | щнѣ.

<sup>1)</sup> A. Amfilochij, l. c. 11.

<sup>2)</sup> Dowódca (strategos) w Heraklei. Pochodził z Euchaity, zmarł śmiercią męczeńską w r. 319. Pamięć tego świętego obchodzi kościół grecki 8 lutego. A. v. Maltzew: „Menologion der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes, deutsch u. slavisch von...“. Berlin, 1900—1901, I, 925.

<sup>3)</sup> Żołnierz z Amazji, umęczony za wiarę około 306 r. Pamięć 17 lutego. Menologion, l. c. I, 975.

<sup>4)</sup> Por. podobny tekst z rkp. XV w. publikowany u I. L. Tunickiego: «Книги XII малыхъ пророковъ съ толкованіями». Сергіевъ-Посадъ 1918, 72

<sup>5)</sup> † w 348 r. Pamięć 15 maja. Menologion, II, 308.

<sup>6)</sup> Dokładne teksty napisów przytoczone w rozprawie Ogijenki.

<sup>7)</sup> † w 355 r. Pamięć 17 stycznia. Menologion, I, 184—186. Kościół grecki zna 18 świętych tego imienia.

<sup>8)</sup> † w 390 r. Pamięć 19 stycznia. Menologion I, 794. Kościół grecki zna 16 świętych tego imienia.



17. Prorocy Jezechjel i Jonasz. Malowidło ściany zachodniej.

św. Saba, przypuszczalnie z Kapadocji, jak na to zdaje się wskazywać jego syryjski strój zakonny<sup>1)</sup>, św. Spiridon, trzeci patriarcha serbski i hymnolog<sup>2)</sup>,

ВЛАДКО ТИ | БЪЕ НАШЬ | АЖЕ РОДИ|СА (Ѡ) (ПРЕСК.?) ВЛА(?)ДМЧНИЦА | И БОГ...

trzymający w ręku rolę z nieustalonym bliżej tekstem liturgicznym. Z pośród dwóch pozostałych świętych jeden pozostaje nieznanym (7-my), co do drugiego zaś można przypuszczać, że jest to wizerunek jakiegoś świętego stylity, przypuszczalnie Daniela<sup>3)</sup>, jak na to wskazuje strój anachorety oraz fragment półstartego napisu nimbowego, układającego się w wyrazy: СТЫН ДА (?) (С)ТО(Л)НИЦКЪ. Półokrągłą basztkę, wiodącą na chór, zajmuje właściwy w tym miejscu (na prawo od pierwotnego wejścia) obraz fundacyjny, przedstawiający mężczyznę w starszym wieku, klęczącego ze złożonymi modlitewnie rękoma przed Madonną z Dzieciątkiem, siedzącą na tronie<sup>4)</sup>. Poza nim stoi giermek z mieczem oraz, jak jak się zdaje, duchowny, w długiej białej szacie. Scenie rozwijającej się na tle muru asystują dwaj święci, z których jeden, o smagłej twarzy okolonej ciemnym zarostem, w biskupim omoforjone na szyi, poleca klęczącego donatora, drugi zaś, odznaczający się charakterystycznym kształtem nakrycia głowy, stoi poza tronem Bogarodzicy, trzymając w ręku zwój z zatartym obecnie napisem.

<sup>1)</sup> † w 532 r. Pamięć 5 grudnia. Założyciel zakonu swego imienia w pobliżu Jerozolimy. Menologion, I, 489.

<sup>2)</sup> † w 1388 r. Pamięć 30 sierpnia. Menologion, II, 811. Por. V. Yanich and C. P. Hankey „Lives of the serbian Saints“. London 1921.

<sup>3)</sup> † w 489 r. Rodem z Samosaty, wstępuje na słup w 459 r. Pamięć 11 grudnia. Menologion I 520—522.

<sup>4)</sup> Dokładny opis tego ważnego obrazu zamieszczony jest u Podlachy, o. c. II.



18. Święte niewiasty. Malowidło ściany zachodniej.

Zdjęta przed laty przez J. Smolińskiego kalka z tego napisu<sup>1)</sup>, układającego się mimo zdeformowania w tekst liturgii św. Bazylego, pozwala na zidentyfikowanie tej postaci. Zachodzące bliskie natomiast stosunkowo podobieństwo twarzy klęczącego fundatora, ujawniającej dążności portretowe do szeregu znanych średniowiecznych wyobrażeń Jagiełły<sup>2)</sup> oraz brak modelu budowli w jego rękach, każą widzieć w nim postać tego króla, fundatora malowideł kościelnych, odtworzonego tu po raz drugi z całym realizmem, obok abstrakcyjnego wizerunku w prezbiterjum. Zniszczona i konwencjonalnymi naogół operująca symbolami dekoracja sklepienia nawy oraz centralnego słupa zezwala na ogólnikowe tylko omówienie. Sklepienie wypełnione jest w partjach nadchórowych symbolami 4 ewangelistów, z których jedynie lew św. Marka zachował się we względnej całości, partje pozostałe wypełniają postacie przybranych w lory archaniołów. Wyjątek stanowi widniejące w jednym z pól sklepiennych w pobliżu ściany południowej wyobrażenie Hetojmazji, wskazujące, że dekoracja sklepienia nawy kontynuuje podjęty przez dekorację sklepienia prezbiterjum temat Sądu Ostatecznego<sup>3)</sup>. Filar środkowy, zwieńczony u góry charakterystycznym wieńcem trójkolorowych medaljonów z popiersiami świętych, tak znamionym dla XIV-nych polichromij serbskich<sup>4)</sup>, wypełniają w dwóch rzędach szeregi św. męczennic i wojowników. O ile można wnioskować na podstawie tych współstartych malowideł, na rząd męczenników-żołnierzy złożył się tu popularny

<sup>1)</sup> Kalka znajduje się w zbiorach rodziny.

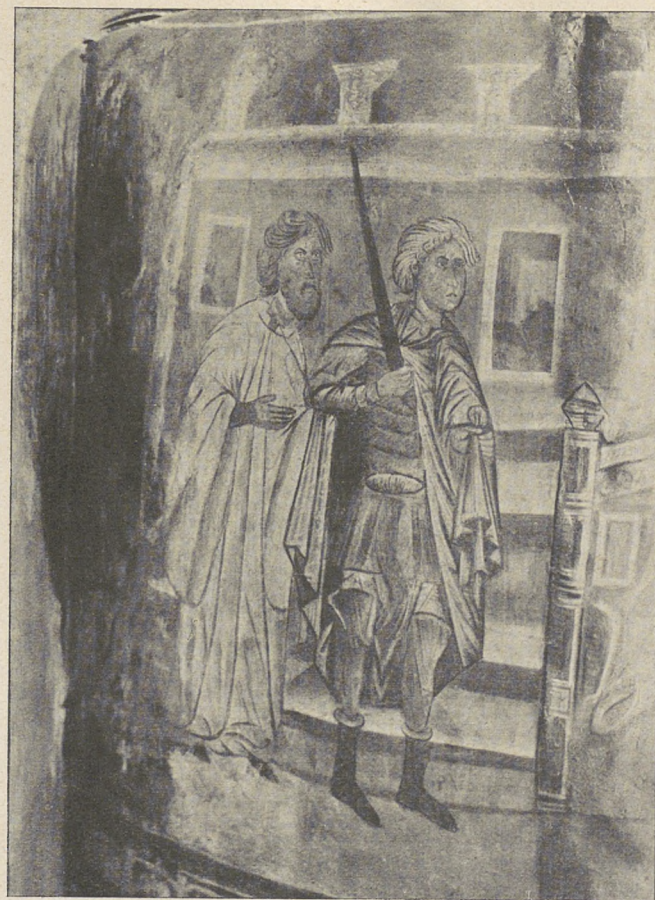
<sup>2)</sup> Por. S. Peszko: „Portret króla Władysława Jagiełły“. Sprawozdanie i wydawnictwo Towarzystwa Opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za r. 1912“. Kraków 1913, 25—26.

<sup>3)</sup> W kwestji tego znaczenia Hetojmazji vide P. Durand: „Etude sur l'etimasia, symbole du Jugement Dernier“. Paris 1867, oraz O. Wulff: „Die Koimesiskirche in Nicäa“. Strassburg 1903, 211 sq. O. M. Dalton: „Byzantine art and archeology“. Oxford 1911, 666.

<sup>4)</sup> Manasja, Rawanica, Kalenicz.



19. Fragment malowidła fundacyjnego.



20. Fragment malowidła fundacyjnego.

i odtwarzany powszechnie cykl św. Jerzego Diosoritesa<sup>1)</sup>, św. Meny, św. Dymitra Soluńskiego i św. Wiktora<sup>2)</sup>).

Rekapitulując powyższy wykaz tematów polichromji kościoła św. Trójcy, widzimy więc, że prezbiterjum, wzbogacone cyklem pasyjnym, ilustruje ostatnie ludzkie chwile Chrystusa, z mającą zasadnicze znaczenie w tem ugrupowaniu sceną Komunii Apostołów, symbolem mszy świętej. Łuk tęczy, obok rozdzielonej sceny Zwiastowania, zajęły kompozycje bądź o charakterze idealnym (Deisus) oraz wyobrażenie związanych z koncepcją Boskiej Liturgji Ojców Kościoła (bądź apokryficznym) Zstąpienie do Otchłani, oraz typologiczna scena Gościnności Abrahama. Ścianę północną zajmują za nielicznymi wyjątkami sceny ewangeliczne, kontynuowane również na ścianie południowej, które na ostatniej przeplecione zostały kompozycjami opartymi na żywocie św. Pawła oraz psalterzu (?). Ścianę zachodnią obok malowidła fundacyjnego zaludniają postacie św. pustelników, proroków i wojowników. Wyobrażeniami tych „militarnych świętych“, jeśli strawestujemy tu wyrażenie Delehaye'a, oraz wizerunkami męczennic okryto słup centralny. Wytworzony w ten sposób i zastosowany system ikonograficzny, zasługuje na rozpatrzenie go pokrótce jako całości, nie poruszając narazie redakcji poszczególnych składających się nań kompozycji.

Koncepcja, która rozwija się przed naszymi oczyma, różni się pod wieloma względami od współczesnych jej koncepcyj polichromicznych cerkwi ruskich<sup>3)</sup>. Przeniesienie ze ściany północnej do prezbiterjum cyklu Męki Pańskiej oddało scenom ewangelicznym płaszczyznę tej ściany, podkreślenie zaś idei Sądu Ostatecznego na polach sklepiennych odciażyło przyznaną mu ścianę zachodnią. Podobnie jak napotykamy to w cerkwiach Bukowiny<sup>4)</sup>, znalazły się na niej wyobrażenia obu świętych Teodorów walczących ze smokami — plastyczne usymbolizowanie idei walczącego Kościoła. Zgodnie z współczesnymi polichromjami Rusi oraz przepisami późniejszej Hermenei nastąpił natomiast, zapoczątkowany jeszcze w syryjskim rękopisie Rabuli z VI w. podział sceny Zwiastowania na dwóch oddzielnych polach kompozycyjnych, — w rozkładzie bliskim dekoracjom cerkwi Uśpienia na Wołotowie oraz św. Teodora Stratelatesa w Nowgorodzie. Wycieśnione przez szczegółowo rozwinięty cykl męczenników Zbawiciela postacie Ojców Kościoła wysunęły się poza obręb absydy, lokując się na najbliższym prezbiterjum murze łuku tęczowego. Przyczynę tej translokacji przypisać należy jak się zdaje przede wszystkim specyficznemu pojęciu dekoracji absydy, która z jednej strony wymagała włączenia do niej szeregu innych kompozycji celem uwypuklenia przewodniej myśli dekoracji, z drugiej zaś usunęła część zwyczajowo zakorzenionych tematów. Owe, tak charakterystyczne dla malowideł lubelskich zamiłowanie do przedstawień pasyjnych nie pozbawione jest precedensu w dziejach sztuki wschodnio-chrześcijańskiej. Spotykamy się z niem w malowidłach średniowiecznej Serbji<sup>5)</sup> oraz poniekąd Rusi, przejmującej

<sup>1)</sup> Por. ikonę w Muzeum Historycznym w Moskwie, reprodukowaną w wydawnictwie O. Wulff u. M. Alpatoff: „Denkmäler der Ikonenmalerei“. Hellerau 1925, 129.

<sup>2)</sup> Por. W. Georgjewskij: «Фрески Терапонттова монастыря». СПб. 1911, t. XXIX—XXX, oraz malowidła katolikonu Ławry Góry Athos. G. Millet: „Monuments de l'Athos“. Paris 1927, I, 139, 3—4.

<sup>3)</sup> N. Pokrowskij: «Стѣнные росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ». Москва 1870, passim. <sup>4)</sup> W. Podlacha, o. c.

<sup>5)</sup> Millet, o. c. 43—44. Na uwagę zasługuje podniesiona przez prof. W. Podlachę możliwość oddziaływania na powstanie tego cyklu greckiego dramatu pasyjnego oraz utworów poezji ludowej. W kwestji tych dzieł vide K. Krumbacher: „Geschichte der byzantinischen Literatur von Iustinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches“. München 1897, 746 i 822.



BIURO  
KRAJOWE  
ZAPISOW  
KRAJOWYCH  
BIBLIOTEK  
WARSZAWA



ZWIASTOWANIE  
Malowidło na łuku tęczowym kościoła św. Trójcy w Lublinie

TABLICA V



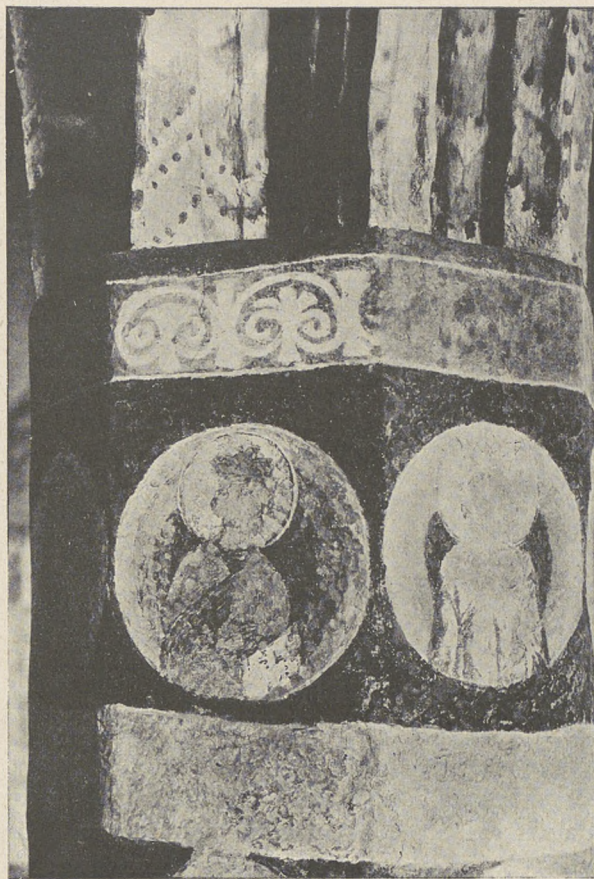
ARCHANIOŁ MICHAŁ

Malowidła na sklepieniu prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



ARCHANIOŁ GABRJEL

z Bałkanów ten rys właściwy sztuce Wschodu, obcy zaś hellenistycznej tradycji bizantyjskiej, jak to możemy stwierdzić na pełnych umiaru freskach hagjoryckich<sup>1)</sup>). Ten sui generis „serbizm“, jaki wyczuwamy w upodobaniach artystycznych twórcy malowideł kościoła św. Trójcy, wyjął się ponadto w sposobie rozmieszczenia kwater kompozycyjnych w nawach. O ile chronologiczny tok narracji, wprawdzie rwący się i płaczący co chwila, utrzymany jest jednak w najogólniejszych przynajmniej zarysach w malowidłach prezbiterjum, o tyle znów dostrzegamy tego pełny brak w partjach malarzkich naw. Kilka zniszczonych niepowrotnie już pól na każdej ze ścian, nawet wrazie przeprowadzenia ich rekonstrukcji, nie zdołałoby ująć korowodu tych scen w związek kolejności czasowej. Odnosi się wrażenie, że malarz uczynił to raczej nie bez pewnej logicznej motywacji, posługując się metodą, która w ciągu XIV w. przejawiała się dość konsekwentnie w serbskich malarzkich dekoracjach monumentalnych. Jak stwierdziły



21. Pas medaljonowy na słupie środkowym.

to obserwacje jednego z ostatnich badaczy tych fresków<sup>2)</sup>), szereg kompozycji, w tym m. i. Narodziny Chrystusa, Rozpięcie, Anastasis, Uśpienie Matki Boskiej, Przemienienie, Wskreszenie Łazarza, wysuwane były na plan pierwszy, zarzucając kolejność przedstawień, celem jaskrawego unaocznienia modlącym się wagi ilustrowanych przez nie zdarzeń. Owe ideoplastyczne oddziaływanie na oczy zebranego tłumu wiernych zdaje się zaznaczać i w Lublinie, przykładem może służyć w pierwszym rzędzie scena Komunii Apostołów nieledwie wyrywająca się z muru, dzięki nieoczekiwanemu wplotowi jej między cykl pasyjny i ostatnie chwile Chrystusa na ziemi przed i po pasji; dalej, wyodrębniające się sceny „Noli me tangere“, i Nawiedzenia na ścianie południowej, to ostatnie podkreślające dzięki swemu usytuowaniu kompozycję Zwiastowania, wszystkie malowidła łuku tęczowego, wreszcie kompozycje ściany północnej, dostosowane do stworzonych przez podziały architektoniczne pól malarzkich, a nie związanych kolejnością następstwa. Podporządkowanie się podziałom architektonicznym uwidoczniono się również w ugrupowaniu w górnych polach, o wykroju sferycznych trójkątów, scen Przemienienia

<sup>1)</sup> Millet, l. c.

<sup>2)</sup> N. Okuniew: «Сербскія средневѣковыя стѣнописи». Slavia, Ročník II, sešit 2 a 3, 374. Praha 1923.



22. Prorok Eljasz karmiony przez kruka. Malowidło ściany południowej.

Pańskiego, Chrztu i Ofiarowania, a zatem kompozycji wykazujących się w ikonografii bizantyjskiej dążnością do konstrukcji pionowej, oraz w rozmieszczeniu pod nimi w polach prostokątnych scen Wjazdu do Jerozolimy, Wskreszenia Łazarza oraz Uśpienia Matki Boskiej, a zatem tematów dających możliwość poziomego ukształtowania grupy. Zdaje się zatem być prawdopodobnym, że a-chronologiczny wątek dekoracji kościoła św. Trójcy był wynikiem z jednej strony istniejącej u malarza świadomości co do możliwości przegrupowywania tematów z przyczyn natury wzrokowo-dydaktycznej<sup>1)</sup>, a więc metody serbskich polichromistów XIV w., z drugiej zaś uwarunkowany został zasadniczą dla niego koniecznością pełnego i celowego wykorzystania oddanych mu do dyspozycji powierzchni malarskiej ścian gotyckiego kościoła. Na obeznanie malarza z prądami ikonografii bałkańskiej wskazuje ponadto umieszczenie na ścianie południowej, pod kompozycją Nawiedzenia, nieumotywowanej na pierwszy rzut oka postaci proroka Eljasza karmionego przez kruka, odtwarzanej zaś z upodobaniem w średniowiecznych cerkwiach Serbji<sup>2)</sup>, w związku z powszechnym na Bałkanach i specyficzne formy przybierającym jego kultem<sup>3)</sup>. Obecność zatem tej postaci, usytuowanej na tle posiadającego specjalne znaczenie, jak to będziemy się starali niżej wykazać, krajobrazu górskiego, przybiera zatem na ciężarze gatunkowym, tem bardziej, iż sam motyw anegdotalny tej sceny wspólny odtworzonej obok legendzie św. Pawła, mógłby zostać logicznie raczej z tą ostatnią związany. Rozpatrzenie się w całokształcie dekoracji prowadzi do dalszych wniosków.

<sup>1)</sup> Dydaktyczność ta, zaznaczona w rozmieszczeniu malowideł, przywodzi na myśl całokształt dydaktycznej strony sztuki Bizancjum, która to charakterystyczna tendencja znalazła wyraziste podkreślenie w piśmie patriarchy jerozolimskiego Tomasza do Lwa Ormianina. Vide S. Lambros: „Catalogue of the greek manuscrits o. Mount-Athos“. Cambridge 1895, I, 95, Nr. 1047. Tendencję tę omawia również H. Schwarzosse: „Der Bilderstreit“. Gotha 1890, I, 2 sq.

<sup>2)</sup> Okuniew, o. c. 383.

<sup>3)</sup> N. Kondakow: «Византийскія церкви и памятники Константинополя». Одесса 1887, 60.  
E. Renan: „Mission en Phenicie“. I. c. 225.

Porównyując malowidła nawy i prezbiterjum uderza już na wstępie niewspółmierność malarska obu tych odrębnych organizmów dekoracyjnych; o ile malowidła nawy odpowiadają naogół swymi rozmiarami i fakturą monumentalnej technice, do jakiej zaliczamy rodzaje malarstwa ściennego, o tyle malowidła absydy sprawiają wrażenie raczej powiększonych minjatur, spotęgowane detalicznym opracowaniem szczegółów stroju, fałdowania szat, rysów twarzy oraz pozostałych akcesoryj. Założywszy nawet, że mamy tu do czynienia z dwoma odrębnymi niewątpliwie temperamentami artystycznymi malarzy dekorujących te części malowidła, malarza-minjaturzysty, w pewnym sensie, oraz malarza wykształconego na technice freskowej, natrafimy już na wstępie do nawy na negację tego przypuszczenia, zamiast oczekiwanych dowodów potwierdzających. Przypatrując się mianowicie, z natury rzeczy wymagającym bardziej precyzyjnego oddania, partjom malarskim w kompozycjach nawy, w pierwszym rzędzie obliczom, rękom i stopom, zauważymy z łatwością w przeważnej części ich specyficzny charakter; o ile chodzi o twarze składają się na nie rysy jakby z trudnością ciągnięte, o kresce nieśmiałej i wątlej, nie zestrojone z prężnym sztrychowaniem odzieży lub krajobrazu górskiego, stopy i ręce przybierają kształt zdeformowany, są nadmiernie rozwinięte i niezdarne. Wyjątek zaszczytny stanowią naogół malowidła ściany północnej, odznaczające się zwłaszcza w górnych partjach szlachetnością modelunku, oraz poniekąd malowidło fundacyjne. Tego rodzaju właściwości rysunku pojawić się mogły u malarzy koptujących, względnie trawestujących wzory minjaturowe. Przypuszczenie to nasuwa się i przyrozważaniu genetycznej strony malowideł lubelskich, nasuwają je również izolacyjne obwódki czerwone, których ukazanie się



23. „Noli me tangere“. Malowidło ściany południowej.

w zabytku ruskiego malarstwa monumentalnego początków XV stulecia zdaje się wskazywać nie tyle na przynależność samego zabytku do szkoły kretańskiej, formującej się dopiero przy schyłku XV wieku, ile raczej przemawia za indywidualną interpretacją zasobów dekoracji minjatorskiej, względnie świadczy o zapożyczeniu tej metody od współczesnych polichromij gotyckich (np. dekoracji kościoła parafjalnego w Czchowie). O pierwszej z tych możliwości zdaje



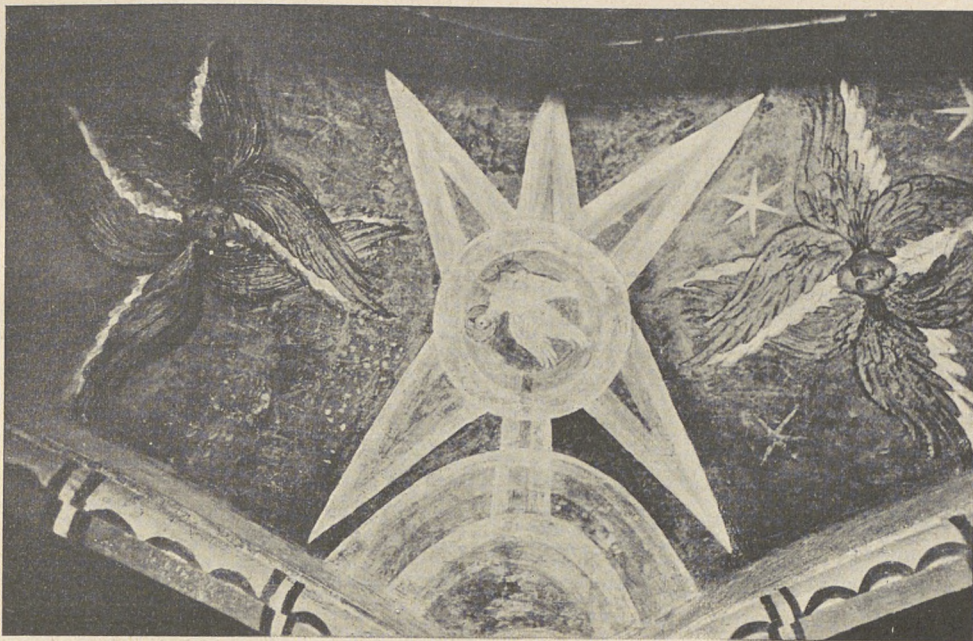
24. Scena nieznaną (Saul rozdający dary wojownikom?) Malowidło ściany południowej.

się świadczyć przeniesiony niewątpliwie z minjatury rodzaj obramienia sceny „Naigrwania”. Substratem, na podstawie którego mogła być przeprowadzona ta artystyczna transsumpcja, zdaje się być obok ewangeljarza psalterz. Wskazuje na to jego daleko idąca zgodność ze scenami ewangelicznymi oraz bezpośrednio zaczerpnięta zeń ilustracja psalmu 101-go, nie licząc problematycznych dwóch innych. O możliwości przejścia z psalterza tematów odtworzonych na murach zamkowego kościoła w Lublinie, świadczy chociażby porównanie minjatur, które wypełniają karty dwóch znanych za- bytków tego rodzaju, jakimi są psalterz serbski biblioteki monachijskiej oraz psalterz biblioteki Chłodowa w Moskwie, oba pochodzące z XIV stulecia. W pierwszym z nich<sup>1)</sup> znajdujemy odtworzone przy poszczególnych psalmach m. i. sceny Chrystusa przed Sądem, Wjazdu do Jerozolimy, Ukrzyżowania, Zejścia do Otchłani, Wniebowstąpienia, Naigrwania się, Ofiarowania, Śmierci Marji, Drogi krzyżowej, Przemienienia Pańskiego, Chrztu Chrystusa, Modlitwy nędzarza, Chrystusa Pantokratora (ps. 2), w drugim<sup>2)</sup> obok szeregu już wymienionych kompozycji tematy Zdrady Judasza, Policzkowania, Umycia rąk przez Piłata, Chrystusa w Grobie, Deisisu, Daniela w lwiej jamie, Proroków Izajasza i Jonasza, oraz Zwiastowania i Nawiedzenia. Dochodzą do tego występujące sporadycznie w innych psalterzach<sup>3)</sup> sceny Gościnności Abrahama, Narodzin Chrystusa, św. Myrrofor u Grobu oraz kompozycja, wypełniająca łącznie z wymienionymi powyżej niemal całą stroną tematową malowideł kościoła św. Trójcy. Na przypomnienie zasługuje w tym miejscu okoliczność, że i wyobrażenie Pantokratora w otoczeniu chórów anielskich może stanowić jednocześnie ilustrację 150 ps., jak świadczą o tem malowidła hagioryckie<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> J. Strzygowski: „Die Miniaturen d. Serbischen Psalters“. Wien 1905, passim.

<sup>2)</sup> A. Amfiochij, o. c. passim.      <sup>3)</sup> Strzygowski, l. c.

<sup>4)</sup> H. Brockhaus: „Die Kunst in der Athos-Klöstern“. Leipzig 1891, 80, schemat na str. 11.



25. Duch święty w otoczeniu serafów. Malowidło na sklepieniu prezbiterjum.

Wyjątek stanowią postacie cenobitów, wojowników oraz scen hagiograficznych, odtworzonych bądź samodzielnie na podstawie pewnego schematu, bądź skomponowanych przy pomocy menologionu. Pierwszą z tych możliwości ujawnia nieudolność sceny śmierci św. Pawła, odbijająca naogół od scen pozostałych. Transumptem z iluminowanego rękopisu da się również jedynie wytłumaczyć szereg archaizmów kompozycyjnych i dekoracyjnych, obecność i charakter których zostanie jeszcze niżej podniesiony, oraz skomplikowana konstrukcja obrazu fundacyjnego, z jednej strony wyczuta w atmosferze wyobrażeń donatorów w malarstwie zachodniego średniowiecza, z drugiej zaś przywodząca nieustępliwie na myśl ilustrację psalmu 131, na którym tronująca Madonna z Dzieciątkiem przyjmuje homagium od podchodzącego ku Niej w modlitewnej pozie króla Dawida<sup>1)</sup>.

To zaznaczone powyżej zróżnicowanie malowideł znalazło w pewnym stopniu swe odbicie w przygotowaniu ich strony technicznej. Nader pobieżna nawet analiza malowideł<sup>2)</sup> wykazuje, że występująca obok założonej na całej przestrzeni ścian warstwy tynku z kłakami lnianymi (szarówka) warstwa druga, będąca właściwym gruntem do malowania (opsis), odmienną jest w nawie i prezbiterjum. O ile w pierwszej z nich składa się ona z porowatej powierzchni wyprawy wygładzonej szpatłą, o tyle w prezbiterjum płaszczyzna jej ujawnia niezwykle spoistą, twardą i lśniąca konsystencję, wykazującą jak można o tem sądzić przez analogie do analogicznych gruntowań serbskich i poszczególnych ruskich (klasztor Teraponta) silną domieszkę ciał wiążących<sup>3)</sup> oraz przypuszczalnie kredy. Specjalna staranność spreparowanego dla polichromji absydy

<sup>1)</sup> A. Amfilochij, o. c. 23.

<sup>2)</sup> Powstała bez fachowej pomocy w trudnych warunkach do pracy. Wysłute hipotetycznie na podstawie autopsji wnioski wymagają przeprowadzenia analizy chemicznej, do czasu której to rewizji spostrzeżenia powyższe nie mogą być uznane za obowiązujące.

<sup>3)</sup> Georgjewskij, o. c.

gruntu podkreśla jeszcze widoczniej podniesioną uprzednio jej autonomiczność w obrębie dekoracji całego kościoła. O ile można wnioskować na podstawie autopsji, malowidła absydy wykonane zostały temperą, natomiast w nawach zastosowano technikę semi-freskową, dając na mokrym jeszcze tynku ogólny zarys farbami łączonemi z bielą wapienną, szczegóły zaś retuszując temperą już po wyschnięciu zabarwionej zasadniczo pobiałki (opsis, intonaco)<sup>1)</sup>, jak świadczy o tem pozanikane cieniowanie w wielu miejscach szat oraz pozacierane inskrypcje nimbowe i rolkowe<sup>2)</sup>. Na częste użytkowanie bieli pod kątem kolorystycznego efektu, podobnie do osiąganego przez technikę guaszową, świadczy w pierwszym rzędzie postać św. Jana Chrzciciela na ścianie północnej, odznaczająca się specyficzną złamaną tonacją spowodowaną osłabieniem natężenia pigmentu dzięki domieszce tej bieli. Partje twarzy i rąk, wymagające założenia cielistym kolorem, jak mogłem to stwierdzić w paru miejscach naw, uzyskały specjalny ciemny podkład (proplasmos) o nieustalonym bliżej składzie, złożonym przypuszczalnie z czerni i ochry. Istnienie analogicznego podkładu, wymienionego w przepisach późniejszej Hermenei, stwierdził p. J. Makarewicz we freskach odnawianej przez siebie kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu<sup>4)</sup>. Głowy świętych przechowały w paru miejscach ślady szkicowania ochrą<sup>3)</sup>, kontury zaś posiadają gdzieś ślady zastosowania rylca. Ze szczegółów mniejszej wagi wymienić należy częste stosowanie ochry oraz całej rodziny ugrów palonych, przy jednoczesnym skąpem użyciu cynobru, zastąpionego jak się zdaje minją lub pokrewnymi barwnikami. Bezsprzecznie za szerniały cynober uznać należy jedynie ciemne obwódki u szeregu nimbów.

<sup>1)</sup> E. Berger: „Die Malerei des Altertums“. München 1904, 251. (Hermeneia w/g Schaefera 87—89.

<sup>2)</sup> Por. Podlacha, o. c. 146.

<sup>3)</sup> J. Makarewicz: „Malowidła ścienne, ich konserwacja i restauracja“. Pamiętnik I zjazdu miłośników ojczyznych zabytków w Krakowie w 1911 r. Kraków 1912, 100.

<sup>4)</sup> Cf. Dr. A. Elbner: „Entwicklung u. Werkstoffe der Wandmalerei“. München 1926, 339—343, 349—353.



26. Mandiljon. Malowidło na szczycie łuku tęczowego.





27. Święci Anachoreci (Pachomjusz, Antoni, Makary i Saba).  
Malowidło ściany zachodniej.

#### IV.

Przechodząc do analizy poszczególnych części składowych fresków lubelskich, gdyż tak je odtąd nazywać będziemy, rozpoczniemy ją od zbadania tła rozwijających się przed nami kompozycji, ze względu na założone w nim zagadnienia, wytyczające kierunek dalszych badań. W literaturze naukowej powielekroć już podnoszono znaczenie tła krajobrazowego dla pojmowania pierwszych okresów wczesnego renesansowego malarstwa<sup>1)</sup>.

Z chwilą ustalenia się nowych pojęć i sądów o malarstwie bizantyjskim XIV wieku, sądów, które nadały w wyniku tej epoki miano bizantyjskiego odrodzenia Paleologów<sup>2)</sup>, z natury rzeczy wznowiona została kwestja interpretacji pejzażu w tej nowej sztuce, której renesansowe wartości przywodziły w pierwszym rzędzie myśl o odmiennem niż dotąd ujmowaniu świata realnego. Po wstępnych, fragmentaryczny cha-

<sup>1)</sup> Z ważniejszych należy wymienić: J. Guthmann: „Die Landschaftsmalerei der Toscanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael“. Leipzig 1902, oraz W. Kallab: „Die Toscanische Landschaftsmalerei im XIV u. XV Jahrhundert“. Wien 1900.

<sup>2)</sup> Ch. Diehl: „Manuel d'art byzantin“. Paris 1910, 694 sq. oraz tegoż autora „Etudes byzantines“. Paris 1905, 393 sq.

rakter posiadających uwagach Kallaba i Tikkanena<sup>1)</sup> oraz Szmidta<sup>2)</sup>, przyszła jedna z ostatnich obecnie publikacji Ajnałowa, poświęcona malarstwu Bizancjum XIV stulecia<sup>3)</sup>, w której autor najpełniej dotąd przedstawił ewolucję tła krajobrazowego w tej sztuce, podnosząc szereg istotnych zdobyczy artystycznych i nowych, związanych z nimi form.

Zastosowany przez Ajnałowa system rozpatrywania tego pejzażu w dwu nawzajem się uzupełniających grupach, a mianowicie krajobrazu architektonicznego i górskiego, przyjmujemy również za wskaźnik wytyczny przy badaniu malowideł lubelskich.

Krajobraz architektoniczny. Akcja zdarzeń ewangelicznych i scen o charakterze oderwanym, które tak licznie okrywają ściany kościoła zamkowego św. Trójcy, rozwija się bądź na tle pasma skalistych gór, bądź na tle schematycznie napozór traktowanej architektury o wyraźnych hellenistycznych reminiscencjach. Architektura tego rodzaju napotykamy w sztuce wschodnio-chrześcijańskiej w przeciągu całego długiego okresu jej istnienia, służącą za tło zarówno dla minjatury i fresku jak i dla mozaiki lub rzeźbiarskiego reliefu.

W dekoracji kościoła św. Trójcy występują bizantyjskie cyborja, wspierające się na hellenizujących kolumnkach, i nakryte dachem stożkowym lub kopułowym, dalej rodzaj sigm i eksedr, różnego rodzaju budynki, które zapożyczając terminologji od Rostowcewa można ująć w grupę o nazwie „aedicula“<sup>4)</sup>, blankowane, rozwinięte lub pozałamywane mury, wyłożone okładzinami, profilowane i kasetonowane, prostokątne budowle w typie sakralnym, z tarasowemi dachami, zakończonemi propilejami określającymi sakralny charakter budynku, wreszcie nieliczne budynki odtworzone pod widocznym wpływem oddziaływania zachodnich form architektonicznych. Ponadto nad budowlami utrzymanemi w hellenistycznym typie, przerzucone są długie, pozwijane opony, wela.

Zanim przejdziemy do kolejnej analizy form architektonicznych, odtworzonych na malowidłach lubelskich, badając je pod kątem ustosunkowania się ich do całości kompozycji oraz reprezentowanej przez nie tonacji barwnej, należy zdać sobie sprawę z genezy tego architektonicznego pejzażu. Na antyczną jego atmosferę, przypominającą malowidła poszczególne Pompei, oraz fantastyczny, oderwany charakter, wskazuje szereg wzmianek zarówno w starszej jak i nowszej literaturze<sup>5)</sup>. Zakorzeniony głęboko w sztuce bizantyjskiej, posiada on swą odrębną historję, związaną z fantastyczną architektoniką kalendarza 354 r.<sup>6)</sup> syryjskich rękopisów<sup>7)</sup> oraz monumentalnych dekoracyj malarskich i mozaikowych Rawenny, Salonik i Betlejemu. Bujny rozwój tego architektonicznego tła możemy prześledzić na dwóch orjentujących w sposób dostateczny zabytkach, ja-

<sup>1)</sup> J. Tikkanen: „Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig“. Helsingfors 1889, 79 sq.

<sup>2)</sup> F. Szmidt: «Кахрие-Джамп.» Известия Имп. Рус. Арх. Инст. въ Константино. Софія 1906

<sup>3)</sup> D. Ajnałow: «Византийская живопись XIV стол.» Записки Классического отдѣл. рус. Археол. Общ. 1917, IX, 72 sq.

<sup>4)</sup> M. Rostowcew: «Эллинистическо-римский архитектурный пейзажъ». СПб. 1908, passim.

<sup>5)</sup> Texier and Pullan: „Byzantine architecture“. London 1864, 136 sq. Bayet et Duchesne: „Memoires sur une mission au Mont-Athos“, Paris 1877, 320. D. Ajnałow, «Эллинист. основы...» о. с. 147, oraz tegoż autora «Визант. живопись» о. с. 72.

<sup>6)</sup> J. Strzygowski: „Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354“. Berlin 1888.

<sup>7)</sup> Ajnałow, ...77.

kiemi są obok mozaiki soluńskiej cerkwi św. Jerzego<sup>1)</sup> z V wieku, minjatury cytowanego kalendarza oraz minjatury syryjskiego kodeksu Rabuli z 586 r. w Laurenzianie Florenckiej.

Z biegiem czasu architektura ta się komplikuje: o ile w publikowanym przez Strzygowskiego kalendarzu rozróżnić można do 5 gatunków form architektonicznych<sup>2)</sup>, o tyle w kodeksie Rabuli napotykamy ich już 7. Kształty napotykanych tu budowli, w postaci wysmukłych, równych kolumniek o korynckich głowicach, konch, kasetowanych kopuł, absyd, przywodzą na myśl lekką architekturę Pompei. Sztuka chrześcijańska dorzuca do tych form witą kolumnę, nieznaną malowidłom antycznym, oraz zaczerpnięte z kultu formy ambony wraz z cancellami i cyborjum. Czy wprowadzenie tych motywów możemy uważać za Ajnałowem jako proces konkretyzowania się architektonicznego pejzażu, imitującego po części składowe elementy świątyni i ztracającego swój pierwotny abstrakcyjny charakter, a nie jako tylko ogólne jego zabarwienie, przy zatrzymaniu dotychczasowego umownego typu, jest to zagadnienie pozostające jeszcze w sferze dyskusji. Podniesione przez Ajnałowa rozpowszechnienie kotar, stosowanych w charakterze elementu dekoracyjnego, traci na wadze po zestawieniu z zabytkami malarstwa monumentalnego hellenizującej Kampanji.

Jak już wspomniałem powyżej, o rozwoju tła architektonicznego informują m. i. wyczerpująco mozaiki cerkwi św. Jerzego w Salonikach. Fryz składa się tu z ośmiu zespołów budowli, uszeregowanych kolejno i oddzielonych nawzajem szerokim pasem, wewnątrz którego umieszczony jest na równym pilastrze wysoki o kształcie kandelabru akant. Kompleksy budynków składają się z trzech lub pięciu gmachów, jednego centralnego i 2 lub 4 bocznych. Występują tu w partjach środkowych motywy absyd, namiotowych kopuł na kolumnach, cancelli, lamp oraz cyborjum. Gmachy boczne wyobrażone są pod postacią usytuowanych frontalnie budowli z kolumnami u wejścia, kotarami wewnątrz i widoczną częścią kasetonowanych stropów. Na górnych partjach wszystkich tych budowli siedzą ptaki i stoją wazy.

Ajnałow w dziele swem o hellenistycznych podstawach sztuki bizantyjskiej podniósł już ogólnikowo pokrewieństwo form drugiego i trzeciego pompejańskiego stylu z rodzajem budowli na fryzie cerkwi św. Jerzego<sup>3)</sup>. Odnajdujemy w Pompeach te same przekroje beczkowych sklepień wspartych na 4 kolumnach, altany z namiotowym przykryciem — rodzaj późniejszych bizantyjskich cyborjów, absydy, swobodnie wznoszące się ku górze łuki ark, kandelabrowe formy akantu, wreszcie ów specyficzny wybór ożywającego te formy ptactwa — ibisy, kuropatwy, gołębie i pawie<sup>4)</sup>. Panujący w tej mozaice soluńskiej typ trójkompartymetowych budowli znany jest również powszechnie w pompejańskich malowidłach trzeciego stylu oraz stylu kandelabrowych, brak jednak w tych malowidłach zamkniętych kompleksów architektonicznych, brak dążności do związania ich z usytuowanymi frontalnie na tle budowy ludzkimi postaciami. Mówiąc słowami cytowanego autora, mamy tu zatem do czynienia z konstrukcjami architektonicznymi, które wprawdzie wyszły ze wzmiarkowanego źródła (Pompea), lecz przystosowane zo-

1) N. Kondakow: «Македония». 1909, oraz Dalton, o. c. 374.

2) Ajnałow, o. c. 48.

3) Ajnałow, o. c. 148.

4) Por. Choricii Gazaei: „Orationes declamationes fragmenta“. Edidit Jo. Fr. Boissonade. Paris 1846, 158.



28. Fragment sceny nieznannej (Chrystus w domu Szymona?)  
Malowidło ściany południowej.

stały do nowych celów artystycznych<sup>1)</sup>. Podniesione już uprzednio naleciałości chrześcijańskie, zaznaczone przez wprowadzenie kraty (cancelli), opon, lamp oraz architektury ołtarza, uwytłumaczyły się ponadto według Ajnałowa w rodzaju usytuowania tego krajobrazu. W dekoracjach Pompei architektura ta, powtarzająca się na całej długości ściany, stworzyła rodzaj fryzu, wiążąc się z dekoracją całej płaszczyzny muru. W mozaikowym fryzie Salonik każdy budynek występuje samodzielnie, będąc odgraniczonym od sąsiedniego szerokim pasem obramienia. Zastosowanie jaskrawych czerwonych kolorów dla fryzów, błękitnej barwy dla tła, zielonych i różowych kotar na równi ze złotem, wskazuje na ten specjalny smak, jaki rozwija się bardzo wcześnie w Aleksandrii i zakorzenia się z czasem w Bizancjum.

Przytoczone powyżej w ogólnych zarysach wnioski Ajnałowa przyjęły się w dostatecznej mierze we współczesnej literaturze naukowej, by należało je poddawać komentarzom. Wymaga natomiast

skonkretyzowania płynna naogół terminologia występujących w tym architektonicznym pejzażu elementów oraz bliższe określenie genezy tych form w stosunku do malarstwa monumentalnego Pompei, związane z odmienną malarską ich interpretacją, jaka zaszła za renesansu Paleologów. W tym celu przejdziemy kolejno formy krajobrazu architektonicznego malowideł lubelskich, poddając następnie poszczególne z nich analizie porównawczej:

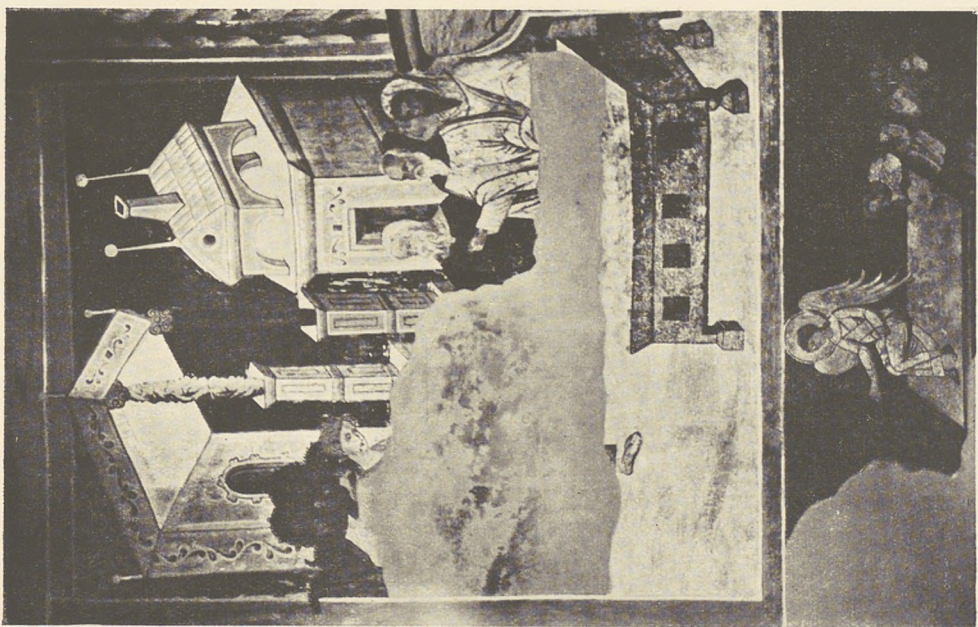
1) Jako jedna z zasadniczych części składowych występuje tu mur wyłożony okładzinami, profilowany, przerwany w różnych odstępach (sporadycznie i symetrycznie) prostokątnymi otworami o wyglądzie kasetonów, również kilkakrotnie oprofilowanymi. U góry mur zwieńczony jest blankowaniem (Wskrzeszenie Łazarza, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Zmartwychwstanie, Naigrawanie się, Ofiarowanie, Chrystus prowadzony przez żołnierzy, Obraz fundacyjny).

2) Mur z krenelażem u góry, zamknięty dwoma cylindrycznymi wieżyczkami o ro-

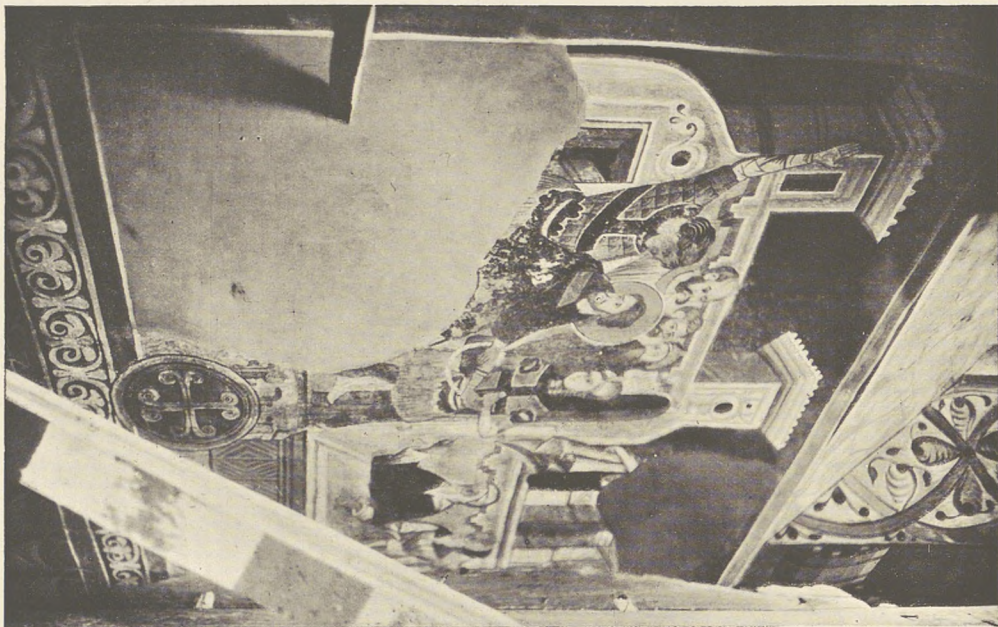
<sup>1)</sup> Ajnałow, o. c. 148.



POCALUNEK JUDASZA  
Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



JUDASZ PRZED KAPŁANAMI  
Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



POLICZKOWANIE CHRYSYTUSA

Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



NAIGRAWANIE SIĘ

manizujących dachach w kształcie szyszek (np. katedra w Angoulême). Podział muru na szereg nisz stanowią marmoryzowane kolumny, wspierające czworoboczne wysoki górnej partii muru (Komunja Apostołów).

3) Mur z szeregiem czworobocznych płaskich nacięć u góry, w rodzaju załamane poziomo blankowania, ozdobiony szlakiem z trójdzielnych fal oraz czworobocznymi kasetonami. Po bokach muru dwie eksedry — owalna otwarta oraz dwuuskokowa przykryta u góry namiotowym dachem (Chrystus prowadzony przez żołnierzy).

4) Mur profilowany, zamknięty po rogach dwiema budowlami, z których jedna jest w formie bazyliki o nawach krytych dachówką, druga zaś czworoboczna, kryta dwuspadowym dachem, posiada wysmukłą wieżyczkę, zakończoną okrągłym krenelażem. Z muru wyrasta cebulkowata kopuła, przechodząca w wysoki tambur, nakryty wspartym na krenelażu spiczastym daszkiem (Rzeź niewiniątek (?) oraz Chrystus w domu Szymona).



29. Nawiedzenie. Malowidło ściany południowej.

5) Ujęta perspektywiecznie budowla bazylikalna z przechodzącą na wylot półokrągło zasklepioną bramą, o elewacji ozdobionej parą krótkich przysadzistych kolumn o hellenistycznych kapitelach. Cała budowla jest osadzona na czworobocznym cokole (Nawiedzenie).

6) Budynek o tarasowym dachu i dwóch nasadkach, z których lewa posiada po bokach parapety, w rodzaju propilejów, określające sakralny charakter budynku (Archanioł zwiastujący).

7) Konglomerat budynków, złożony z budowli bazylikalnej, cyborjum oraz trudnego do skonkretyzowania budynku, złożonego ze zrosniętych czworoboków, wspartych każdy na dwóch kolumnach i zwierających się u góry w trzeci, centralnie osadzony sześcian, którego ściany przerwane są okrągłymi okienkami. Przez budowę przerzucone jest załamane parokrotnie velum (Umycie nóg).

8) Brama z broną, o wyraźnym okcydentalizującym typie, osadzona na czworobocznym cokole z wylotem, oraz trzy założone na prostokątnym rzucie budowle, z których dwie traktowane są schematycznie, trzecia zaś, usytuowana w pobliżu bramy, posiada rodzaj ganku wspartego na 2 kolumnkach (Ostatnia Wieczera).

9) Na tle wyłożonego okładzinami muru kompleks budynków, w postaci cyborjum

na czterech marmoryzowanych hellenistycznych kolumnach i czworobocznej wieży w rodzaju pylonu, przechodzącej następnie we wspartą na 4 kolumnach, otwartą u góry nadbudowę, z której wychylają się cztery gałązki oliwne. Całość nosi sakralny charakter (Ofiarowanie).

10) Baldachim z zapleckiem, wspierający się na dwu marmoryzowanych kolumnach, wspartych z kolei na słupach parapetu. Obok czworoboczna budowla, o ścianach wciętych nakształt pendentywów, nakryta dachem dwuspadowym z kominem pośrodku i dwoma szpicami, zakończonymi kulami po bokach (Zdrada Judasza).

11) Czworoboczna prymitywna budowla o dwuspadowym dachu i kasetowanym murze z motywem winnej łoży (tło postaci Marii w Zwiastowaniu).

12) Kompleks murów miejskich, w których obok wymienionych częściowo powyżej elementów zwraca uwagę wieża o trójkondygnacyjnej cylindrycznej kopule dachówkowej. (Wjazd do Jerozolimy).

13) Wieża czworoboczna, rozszerzająca się u góry w blankowaną platformę, w typie włoskich wież zamkowych trecenta (Policzkowanie Chrystusa).

14) Kotara, „velum“, występująca zgodnie z praktyką jako część integralna wymienionych powyżej kompleksów architektonicznych.

Na podstawie przytoczonego zestawienia najistotniejszych form architektonicznego pejzażu, rozwijającego się w tle malowideł lubelskich, możemy zróżnicować trzy, posiadające zasadnicze znaczenie, grupy budowli: pierwszą z nich reprezentują budynki schematyczne, będące późno-bizantyjską deformacją niezrozumiałych już form, przykładem zaś których mogą służyć tła scen: Ostatniej Wieczery, Chrystus w domu Szymona, Wjazdu do Jerozolimy etc. Grupę drugą stanowią budynki, noszące na sobie ślady oddziaływania zachodu — zaliczyć do nich należy bramę z broną w scenie Ostatniej Wieczery, wieże w tłach scen Policzkowania Chrystusa, Pierwszego zaparcia się św. Piotra i Umycia rąk przez Piłata, oraz dymnik na dachu budynku w tej ostatniej scenie, wreszcie romanizujące formy cyborjum w scenie Umycia nóg i wieżyczek w Komunii Apostołów. Trzeci dział będą stanowić budynki o typie sakralnym, jawnie hellenistycznym, zaliczyć do nich należy cyborjum w scenie Ofiarowania, eksedry w scenie Chrystus wiedziony przez żołnierzy, dalej dach z parapetami nad postacią Zwiastującego Archaniola, rodzaje bazylikalnych budowli w typie przypominającym pompejańską aediculę w scenie Nawiedzenia i Umycia nóg, oraz wywodzące się również z sakralnej architektury motyw kasetonowanego, wyłożonego okładzinami muru oraz kotary. Jeżeli uznamy ogólnikowy aleksandryjski charakter tego pejzażu, zaznaczające się jednak dobitnie zróżnicowanie malowideł kościoła św. Trójcy skłoni do bliższego mimo to rozpatrzenia się w genetycznej ich stronie, a to ze względu na specyficzną atmosferę różnych infiltracji kulturalnych, w jakiej polichromja ta powstawała. Co do pierwszych dwu z pośród wyróżnionych powyżej grup, nie nasuwają się bardziej zasadnicze uwagi, wobec ich wyraźnego i nieprzedstawiającego pola do dyskusji rodowodu, mimochodem tylko należy podnieść, iż grupa dziwacznych kopułowych wieżyczek w scenie Chrystus w domu Szymona posiada bliskie analogie z minjaturą armeńskiego ewangeljarza z Satlel z XV w., przedstawiającą ewangelistę Mateusza<sup>1)</sup>, zaś romanizujące cyborjum ze stożkowatym dachem na szerokiej prostokątnej podstawie, jakie widzimy

<sup>1)</sup> Ch. Kuczuk-Soaunesow i A. Pawlinow: «Древне-армянскія рукописи, снимки съ которыхъ вывезены съ Кавказа ученой экспедиціей 1888 г.» Матеріалы по Арх. Кавказа. Москва 1893, III, t. LIV, 95.



w scenie Umycia nóg, wiąże się dość wyraźnie z charakterystycznym dla bizantyjskiego renesansu przejmowaniem romańskich i gotyckich form w malarstwie<sup>1)</sup>. Zbliżone cyborja odnajdujemy w odbijających te wpływy cerkwiach nowgorodzkich oraz szeregu za- bytków monumentalnego malarstwa włoskiego, (np. w scenie śmierci św. Jana Chrzciciela w katedrze św. Marka w Wenecji<sup>2)</sup> i mozaikach klasztoru Chora<sup>3)</sup>). Wobec tej zachodnio-europejskiej oscylacji, której fakt wypadnie nam jeszcze stwierdzić i szerzej omówić, tem ważniejszą staje się sprawa genezy sakralnych elementów tej architektury, zwłaszcza zaś kasetonowanego muru, którego blankowanie i profilowane po skrajach okładziny łącznie z kwadratowymi kasetonami przywodzą na myśl w pierwszej chwili elementy zamkowej architektury średniowiecza, w rzeczywistości zaś wskazują na bardziej odległe prototypy.

Ten pejzaż architektoniczny, który uważamy w sztuce bizantyjskiej za artystyczny spadek po Aleksandrii, wywodzi się z pejzażu hellenistycznego, sformułowanego ostatecznie dopiero po przebyciu różnorodnych etapów. Wykształcony został na wzorach małoazjatyckich, występując pod dwiema postaciami — rzeźbiarskiego reliefu i malarstwa ściennego. Zasadnicze znaczenie w dziejach jego rozwoju posiada okoliczność, że na terenie Italii zjawia się on po odbyciu dwu odmiennych dróg; o ile relief przechodzi do Włoch bezpośrednio z Azji Mniejszej<sup>4)</sup>, o tyle malarstwo monumentalne przed zanieśieniem do hellenistycznej Kampanii kultywuje się w drugim stuleciu przed Chrystusem w Egipcie, rozwijając się bujnie w Aleksandrii, poczem dopiero przy końcu I stulecia przed Chr. przedostaje się do Włoch<sup>5)</sup>. Z pośród dwóch jego zasadniczych typów, świeckiego i sakralno-idyllicznego interesuje nas zwłaszcza ten ostatni ze względu na jego części składowe. Do stałych elementów, występujących w nim kompleksów budowlanych, należą<sup>6)</sup>:

- 1) Drzewo w półokrągłym przeźroczem lub masywnym ogrodzeniu (schola)<sup>7)</sup>.
- 2) Wrota z dwóch pionowych i jednej poziomej belki, czasami z epitemą lub posągiem<sup>8)</sup>.
- 3) Kolumna z epitemą, zazwyczaj w łączności z drzewem, czasem wewnątrz ogrodzenia<sup>9)</sup>.
- 4) Velum<sup>10)</sup>.
- 5) Budynek o sakralnym charakterze:
  - a) Lekki cylindryczny pawilon, nieraz z ażurową partią górną<sup>11)</sup>.
  - b) Budynek na rzucie prostokątnym z baldachimem na dachu i propilejami na przodzie (aedicula)<sup>12)</sup>.

Ów pejzaż hellenistyczny, którego granice fantazjowania, zdaniem Rostowcewa<sup>13)</sup> są nader ograniczone i całkowicie mieszczą się w ramach illuzjonistycznego odtwarzania bądź motywów otaczającej przyrody, bądź pochodzących z zewnątrz krajobrazowych

1) Ajnałow, o. c. 190.

2) Cf. A. Venturi: „Storia del l'arte italiana“. Milano 1907. V, fig. 216, 267, oraz O. S. Siren: „Toscanische Maler in XIII Jahrh“. Berlin 1922, tabl. 45.

3) Szmidt, o. c. atlas, tabl. 79, 103.

4) M. Rostowcew: «Эллинистическо римскій архитектурный пейзажъ». СПб. 1908, 136—137, str. 102, 119. 5) Idem, 139. 6) Idem, 18.

7) Por. pejzaż białego korytarza Farnesiny 9.2, 2 oraz 9.3 o częściowo sepulkralnym charakterze.

8) Por. stiukowy relief Farnesiny. 9) Idem. 10) Por. żółty fryz domu palatyńskiego.

11) Por. stiukowy relief Farnesiny.

12) Por. Pejzaż w zbiorach Luwru z willi Sinistra w Boscoreale. 13) Rostowcew, o. c. IX.

lub architektonicznych oryginałów, zawiera w zespole swych części składowych tych kilka, które z obiegami czasu wystąpią jako integralne elementy aleksandryjskiego i wogóle wczesno-bizantyjskiego pejzażu, zachowując swe prawa w przeciągu całego istnienia tej sztuki. Zaliczam do nich w pierwszym rzędzie velum, przywodzące na myśl słowa cytowanego już Choricjusza z Gazy, że jeszcze w VI stuleciu po miastach Wschodu przeciągano od domu do domu wspaniałe tkaniny (παραπετάσματα)<sup>1)</sup>. Odnajdujemy je również w szeregu zabytków malarstwa pompejańskiego — wystarczy wymienić chociażby żółty monochrom pałatyńskiego domu lub pejzaż białego korytarza Farnesiny. Drugim z takich przejętych przez sztukę Bizancjum elementów jest prostokątny budynek z dwuspadowym dachem, prostokątną nadbudową-pawilonem na górze i baldachimem od strony elewacji czołowej. Zagadkowe formy napół-fantastycznych bazylikalnych budowli, jakie napotykamy w szeregu cytowanych uprzednio scen malowideł lubelskich, wytłumaczyć się dadzą średniowieczną deformacją bazylikalnych will, stanowiących ulubiony motyw pompejańskich pejzaży<sup>2)</sup> bodaj zaś w pierwszym rzędzie ich prototypu, którym zdaje się być egiptyzujący pejzaż z willi F. Sinistora w Boscoreale lub pompejańskiej „Casa della fontana piccola“. Pokrewieństwo genetyczne tych form na tle przyjętych już obecnie sądów o hellenistycznych reminiscencjach w sztuce bizantyjskiej nie wymaga szczegółowszej motywacji. Do rzędu tych zniekształconych coprawda remanentów należy zaliczyć z pośród malowideł lubelskiego kościoła parapetową nadbudówkę na tarasie budynku, służącego za tło do postaci zwiastującego Archanioła, utrzymaną w typie sakralnych budowli pompejańskich pejzaży, oraz zagadkowy budynek w scenie Umycia nóg, wywodzący się wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z grupy trzech kolumn, połączonych architravem i zakończonych epitemą<sup>3)</sup>. Ciekawsze zagadnienia natomiast następcza motyw kasetonowanej i profilowanej ściany, zakończonej u góry blankowaniem, która pojawiła się w charakterze leit-motywu w architektonicznym tle dekoracji zamkowego kościoła. Bliskie w stylizacji do zachodnich krenelaży blankowanie murów oraz wież w charakterze trecenta (patrz wyżej) mogłoby na pierwszy rzut oka mówić o zachodniej provenjencji tej części tła architektonicznego, zwłaszcza jeśli się zważy podatność na te wpływy środowiska. Wątek jednak zasadniczy w postaci wyłożonej okładzinami i kasetonowanej ściany pozostaje nieumiejęscowionym; relacji jego z analogicznymi wyobrażeniami w malarstwie monumentalnym i minjatorstwie zachodniego średniowiecza nie da się ustalić, za wyjątkiem wyrosłych z bizantyjskiego podłoża zabytków romańskich. Upatrując w motywie tym ze swej strony reminiscencje hellenistyczne, podobnie jak i w przeważającej większości napotykanym w kościele św. Trójcy form krajobrazu architektonicznego, zajmiemy się poniżej próbą przedstawienia jego genezy.

W poszukiwaniu rozwiązania tego rodzaju dekoracji ściennej wrócimy do wzmiankowanego mimochodem uprzednio sakralnego otoczenia t. j. scholi. Rozwój jej możemy prześledzić w ślad za Rostowcewym na t. zw. Schreiberowskich reliefach<sup>4)</sup> związanych z mało-azjatycką rzeźbą<sup>5)</sup>. Ogrodzenie to pojawia się w formie najprostszej — schola — obejmując pień drzewa. Zczasem się powiększa, zyskuje przeźrocza, profilowany spód i górę, oraz ulega rozczłonkowaniu zapomocą pilastrów i kasetonów, filarów i półko-

<sup>1)</sup> Choricii Gazaei Orationes... 112.

<sup>2)</sup> Rostowcew, o. c. 57.

<sup>3)</sup> Idem, t. V, 2.

<sup>4)</sup> T. Schreiber: „Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani“. Leipzig 1888.

<sup>5)</sup> Rostowcew, o. c. 110.



30. Ofiarowanie w świątyni. Malowidło ściany północnej.

lumiemek. Ażurowa góra staje się zczasem piętnem<sup>1)</sup>, w dole zaznaczają się drzwi, przed którymi wyrasta parapet, z parapetu zaś rozwija się baldachim. Niekiedy góra otrzymuje kolumny, formując się w otwartą, nakrytą u góry dachem kondygnację — rholos<sup>2)</sup>, budynek zaś przekształca się w naszych oczach w samodzielną centralną świątynię<sup>3)</sup>. Po podkreśleniu tych stwierdzonych już możliwości rozwojowych scholi, zatrzymajmy się bliżej nad jej dekoracją, stanowiącą naszym zdaniem wysoce instruktywny przyczynek do poruszanej kwestji. Widzimy, że w pierwszym swem stadium rozczłonkowana jest ona kwadratowymi kasetonami, kilkakrotnie oprofilowanymi. Dekoracja ta wiąże się z wzmożeniem ornamentalnego znaczenia niszy, jakie zaznacza się w ówczesnym systemie dekoracyjnym<sup>4)</sup>; pod wpływem Małej Azji pierwotny kwadratowy wątek muru ustępuje jego imitacji — obszyciu ścian płytami, co powoduje, że skromny kamień Grecji, biały marmur lub wapień, zamienia się w różnokolorowe marmurowe okładziny, które łącznie z niszowymi kasetonami nasuwają się jako hipotetyczne wytłumaczenie profilowanych okładzin i kasetonów w architektonicznym pejzażu Bizancjum.

Jeżeli uznamy zatem motyw profilowanego i kasetonowanego muru z malowideł lubelskich za motyw rozwiniętej ściany scholi, wówczas hellenistyczność tej malarskiej

<sup>1)</sup> Schreiber, o. c. LXXXVIII.

<sup>2)</sup> Por. budynek w prawym rogu sceny Ofiarowania.

<sup>3)</sup> Rostowcew, o. c.

<sup>4)</sup> Rostowcew, o. c. 30. Malarstwo klasycznej starożytności było w tym wypadku tylko jedną ze stacyj pośredniczących; gdy hellenizm przystąpił do tworzenia swego sakralno-idyllicznego pejzażu, odnalazł on w naturze szereg zabytków anikonicznego kultu i związanej z nim integralnie scholi, zgrupowanych przeważnie na terenie Małej Azji, w której antropomorfizm i zoomorfizm nie zdołały wycieśnić kultu drzewa-fetyszu w przeciwieństwie np. do Egiptu, i włączył je do zasobu swych stałych motywów. — Idem, 116.

architektury, zdeformowanej wprawdzie i zbarbaryzowanej, uwydatni się jeszcze plastyczniej. Nieliczne zapożyczenia z zachodniego średniowiecza w postaci brony lub italizowanych wież zamkowych zdają się wyczerpywać zasób tych naleciałości. Polichromia kościoła św. Trójcy wykazuje się więc w swym architektonicznym pejzażu tą całą sakralno-idylliczną typiką, jaka z malarstwa hellenistycznego przeszła do sztuki wschodnio-chrześcijańskiej, w pierwszym zaś rzędzie do rękopisów illuminowanych i mozaik<sup>1)</sup>. Napotykamy ów pejzaż w całej okazałości już na zwoju Watykańskim<sup>2)</sup> i Biblii Wiedeńskiej<sup>3)</sup>; rozróżniamy z pośród jego uświęconych elementów drzewo w sakralnym ogrodzeniu<sup>4)</sup> i w związku z ołtarzem<sup>5)</sup>, oraz samotnie stojącą kolumnę<sup>6)</sup>, typowy pejzaż pompejański z motywem drogi<sup>7)</sup>, wreszcie zegar słoneczny<sup>8)</sup> lub kolumnę z epitimą<sup>9)</sup>. Do tych hellenistycznych form pejzażowej architektury dochodzą stopniowo z natury rzeczy naleciałości wnoszone przez nader wprawdzie ograniczoną obserwację życia i realnych kształtów otaczającej rzeczywistości; na rzecz podobnej modyfikacji zaliczyć należy m. i. obecność wyraźnie scharakteryzowanej bizantyjskiej bazyliki na marginesie ewangeljarza z 1066 r. w British Museum<sup>10)</sup> lub naleciałości zachodnio-europejskie, jak chociażby w naszym wypadku. Jednak łącznie z tą naogół nieznaczną mutacją form nasuwa się nierównie poważniejsze posiadające znaczenie zmiana gamy kolorystycznej, jaka zaznacza się mniej więcej od połowy XIV wieku, oraz towarzysząca jej interpretacja perspektywiczna. W zestawieniu tła architektonicznego malowideł prezbiterjum kościoła św. Trójcy z analogicznym tłem mozaik konstantynopolskiego klasztoru Chora, uwidocznia się plastycznie wiążąca je więź pokrewieństwa, objawiająca we wspólnym dążeniu do oddania naturalnego, zwykłego tonu kamiennej masy murów. Koloryt tych gmachów zerwał już z pierwotną powietrzną perspektywą, narzucającą barwną tonację budynku w zależności od barwy nieba. Na murach tych, o ile chodzi, co należy podkreślić, o malowidła części absydjalnej, nie leży już jaskrawy żółty czy różowy refleks świetlny, lecz utrzymane są one w przeważającej swej większości w szarych lub gorąco piaskowych tonach, z fioletowymi lub białymi blikami, podkreślającymi ciągłość ornamentacji lub szczegóły konstrukcji<sup>11)</sup>. Wspomniany wyżej illusionistyczny koloryt prześwieca natomiast niejednokrotnie w dekoracji naw, np. w scenach Zejścia do Otchłani lub poniekąd Ofiarowania. W pierwszej zwłaszcza z pośród wymienionych kompozycji zasługują na uwagę ciepła, gorąco różowa poświata, kładąca się na murach, wyłaniających się z górskich masywów. Równie znamienne jest zastosowanie przez malarzy lubelskich, wślad za majstrami monumentalnych dekoracji malarzskich Konstantynopola i Wenecji XIV wieku<sup>12)</sup>, dwóch jednocześnie punktów widzenia pod kątem wzniesionego i zniżonego horyzontu przy jednoczesnym zachowaniu w tych granicach normalnej perspektywy, oraz symetrycznego rozłożenia mas architektonicznych. By ocenić słuszność tego spostrzeżenia wystarczy przyjrzeć się scenom Ofiarowania

1) D. Ajnałow: «Мозаики IV и V в.» СПб. 1896, 69 sq.

2) A. Munoz: „Il Rotulo di Giosue ...riprodotto a cura della B. Vaticana“. Milano 1905.

3) F. v. Hartel u. F. Wickhoff: „Wiener Genesis“. Wien 1895.

4) Munoz, tabl. I, IV. 5) Idem, tabl. III—IV, VII. 6) Idem, tabl. X—XI.

7) Hartel u. Wickhoff o. c. XLIV. 8) Idem XXXIII. 9) Idem, XXXIV.

10) Dalton, o. c. f. 292.

11) Wyjątkiem w pewnym znaczeniu, wskazującym na kolorystyczne szukania malarza, jest zielony mur w scenie Chrystus wiedziony przez żołnierzy.

12) Ajnałow, o. c. 85—86.



Wskrzeszenie Łazarza. Malowidło ściany północnej.

WYKONANO W LIT. ART. W. GŁÓWCZEWSKI, WARSZAWA

w świątyni, w której cyborjum odtworzone jest pod normalnym kątem widzenia, zaś obok stojąca wieża (tholos) pod kątem wzniesionym, lub następczącym analogiczne przykłady kompozycjom Umycia nóg, Zdrady Judasza i Nawiedzenia; we wszystkich tych wypadkach konsekwencja oraz logiczność, ujawniona w przeprowadzaniu tej specyficznej perspektywy, wskazują na celowy zamysł malarza, posiłkującego się tą metodą w celu wzmożenia swych środków ekspresji. Skupienie uwagi na dekoracyjnej stronie obrazu zaznacza również występująca w malowidłach absydy symetria w rozłożeniu ugrupowań architektonicznych, w przeciwieństwie do rozrzuconych malowniczo kompleksów w malowidłach nawy. Naogół typika tych budowli utrzymana jest w formach architektonicznego pejzażu Kachrie-Dżami, wykazując z nim zarówno w prezbiterjum jak i w nawie szereg bliskich pokrewieństw<sup>1)</sup>; wyjątek do pewnego stopnia stanowią fantastyczne kompleksy murów miejskich, widniejące w scenach Wjazdu do Jerozolimy i Rzezi Niewiniątek (?), dające się zapowiadać swą zbarbaryzowaną formą<sup>2)</sup> późniejsze XVI-ne tła większości ikon halickich<sup>3)</sup>. Natomiast nową gamę barwną i omówioną powyżej ogólną interpretację tego pejzażu złożyć należy na karb nowych pojęć artystycznych XIV wieku, które znalazły swój plastyczny wyraz poza dekoracją klasztoru Chora w świątyniach peloponeskiej Mistry i cerkwiach średniowiecznej Serbji<sup>4)</sup>.

#### Pejzaż górski i roślinny.

Przechodząc do analizy krajobrazu górskiego, rozwijającego się w tle malowideł lubelskich, na wstępie już różnicujemy dwie grupy, rozpadające się z kolei na szereg pomniejszych odcieni. Zasadniczy podział wytworzony tu zostaje, podobnie jak i poprzednio, przez obręb dekoracyjny nawy i prezbiterjum. Cechą wspólną, występującą obustronnie, jest dominanta pasma gór nad całością kompozycji, aczkolwiek i tutaj malowidła nawy wyłamują się z pod tego ujęcia w szeregu wypadków, oraz zasadnicze jego ustosunkowanie się do pola kwatery freskowej, ujawniające się w dwu kierunkach: w pierwszym wypadku skała doprowadzona jest do samego brzegu ramy obwodowej, przerywając się tu pod postacią skalnego urwiska, w drugim zajmuje ona całe niemal tło obrazu, pozostawiając wszakże na planie najbliższym wąski pas zielonej trawy, na którym rozwija się przeważna część akcji. Również do cech wspólnych należy zaliczyć występującą naogół konsekwentnie jednoplanowość masywów górskich, traktowanych w zasadzie pod kątem wzniesionego punktu widzenia. W ramach tych zasadniczych podziałów wyczuwamy jednak przy bliższym rozejrzeniu się rysy odrębne, o nieprzeciętnym znaczeniu dla możliwości poznania genezy tych malowideł oraz indywidualności ich twórców. Jako pierwsze z tych dalszych różnicowań podnieść wypada odmienną interpretację kamiennych bloków, konstruujących się w malowidłach prezbiterjum pod postacią szerokich, ustawionych uskokowo lekko na wskos platform, o rytmicznie profilowanych uskokach, w malowidłach zaś nawy przybierających kształty bardziej ostre i zazębione, przechodzące nawet w skaliste cyple (Prorok Eljasz karmiony przez kruka), lub też kształtujących się w asymetryczne, jakby o krystalicznej formacji górki (rząd

<sup>1)</sup> Szmidt, o. c. passim. Np. skomplikowana budowla w formie krzyża w scenie „Dawid przed łożem Saula“ (?) powtórzona jest z pewnymi zmianami w mozaice „Zwiastowania u studni“ w klasztorze Chora. Szmidt, l. c. atlas Nr. 85.

<sup>2)</sup> Por. wspomniany powyżej armeński ewangeljarz z Satlel.

<sup>3)</sup> Swiencickij, o. c. passim.

<sup>4)</sup> Diehl, o. c. II, 803—804. Ajnałow, o. c. 85—86.

anachoretów): przybliżone do ramki obwodowej urwiska skalne w jednym i drugim wypadku opracowane są w formie plastru miodu w przekroju. Drugą, niemniej zmienną różnicą, wzmagającą zainteresowanie się tym krajobrazem, jest jego zabarwienie, mimo konsekwentnego naogół przeprowadzenia w tonach naturalistycznych, złożonych z odcieni szarych, fioletowych, ochry i ugru, wykazujące gdzieś odchylenia od tej gamy o decydującym znaczeniu. Na czoło tych dygresyj kolorystycznych wysuwa się przede wszystkim pejzaż w scenie Zejścia do Otchłani i Wskreszenia Łazarza, których rozbudowane przestrzestrzenie tła w porównaniu do pozostałych noszą ślady iluzjonistycznego zabarwienia, w postaci różnokolorowych refleksów barwnych, żółtych, seledynowych, czerwonych, różowych i malinowych, przechodzących w jaskrawy fiolet. Objaw podobny zaobserwować możemy również na drobnych skałkach u stóp wyobrażeń cenobitów na ścianie zachodniej, oraz trójkolorowych górach (różowych, zielonych i żółtych) w kompozycji „Χριστες“. Chcąc zdać sobie sprawę z właściwości i znaczenia omówionej tu interpretacji krajobrazu górskiego w malowidłach kościoła św. Trójcy, należy uprzytomnić sobie wytyczne momenty w rozwoju całości kształtu tego pejzażu w malarstwie bizantyjskim.

Punktem wyjścia posłuży nam w tym wypadku iluminowany rękopis Biblii Wiedeńskiej, zabytek z IV wieku, którego wydawca i badacz Wickhoff poczynił szereg spostrzeżeń ważnych dla zdania sobie sprawy z interesujących nas zagadnień<sup>1)</sup>, mimo że czasy późniejsze przyniosły nowe uzupełnienia. Zwróciwszy mianowicie uwagę na obecność refleksów świetlnych na skałach i szatach jednej z minjatur tego rękopisu, wyraził on przypuszczenie, że jest to remanent jeszcze antycznego iluzjonistycznego malarstwa, wywodzącego się z prób odtworzenia tego rodzaju efektów w sztuce malarskiej Aleksandrji, opis bujnego rozwoju której pozostawił nam Filostrates Starszy<sup>2)</sup>. Podniósłszy tę okoliczność, Wickhoff uznał jednocześnie publikowany przez siebie zabytek za ostatni przykład manjery iluzjonistycznej w pejzażu, wszakże badania Ajnałowa oraz późniejsze publikacje doprowadziły do skorygowania przytoczonego poglądu łącznie ze znacznym rozszerzeniem granic czasowych tych wpływów. Specjalnie instruktywną jest w danym wypadku gama kolorystyczna minjatur syryjskiego rękopisu Rabuli, a więc zabytku młodszego o dwa stulecia, mianowicie scen Rozpięcia, Myrrofor u Grobu, i Wniebowstąpienia Pańskiego. W pierwszej z nich, poddanych po raz pierwszy tego rodzaju analizie przez Ajnałowa, widzimy błękitniejące, przechodzące w lekki fiolet góry, liljowy, przechodzący następnie w różowość pas nieba, oraz zielone cienie, kładące się od postaci ludzkich. W drugiej dostrzegamy na pierwszym planie zielone krzewy, które w głębi błękitnieją, przechodząc następnie wszystkie natężenia aż do granatu. W trzeciej wreszcie góry, utrzymane w barwach zielonych i błękitnych, zachowują fiołkowe cienie, obłoki zaś posiadają od strony słońca jaskrawe cynobrowe refleksy, od strony natomiast księżyca szaro-błękitne, co pozostaje w związku z zasadniczą tonacją wyobrażonych tu ciał niebieskich<sup>3)</sup>. Analogiczne zjawiska kolorystyczne wykazuje rękopis Paryskiej BN. Nr. 139, oraz Watykańska Biblija królowej Krystyny Nr. 1<sup>4)</sup>, ze starszych zaś przykładów mozaiki rzymskiego kościoła St. Maria Maggiore<sup>5)</sup>. Okres XI i XII stulecia, będący okresem utrwalenia się w sztuce wschodnio-chrześcijańskiej granatowych i złotych teł, zmodyfikował ów artystyczny spadek po

<sup>1)</sup> Hartel u. Wickhoff, o. c. 91.      <sup>2)</sup> Idem, 91. Kallab, o. c. 15—16.

<sup>3)</sup> Hartel u. Wickhoff, o. c. 91—93.

<sup>4)</sup> D. Ajnałow, «Визант. Живопись» o. c. 77—79.

<sup>5)</sup> D. Ajnałow: «Мозаики IV и V в.» I. c. 106 sq.





WNEBOWZIECIE

Malowidło w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie

TABLICA X



1. CHRYSZTUS W OGRÓJCU

2. KOMUNJA APOSTOŁÓW

Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie

iluzjonistycznej sztuce antyku, zatrzymując jedynie, jako widomy znak tego genetycznego związku, różnokolorowe zabarwienie skał i budowli. Istnienie tych reminiscencji możemy stwierdzić na tak późnym jeszcze zabytku, jakim jest rękopis Nr. 183 biblioteki Synodalnej w Moskwie, będący menologionem z XI w.<sup>1)</sup> Na jednej z tych minjatur, wykonanych na złotym tle, wyobrażającej męczeństwo św. Abrahama Persa, napotykamy skałki o zabarwieniu różowym, żółtym, niebieskim, perłowym, cynobrowym i liljowym, na drugiej zaś, odtwarzającej męczeństwo św. męczenników Papiusa, Diodora i Klaudjusza, obserwujemy rdzawo-liljową górę o szafirowym szczycie, jakby skąpaną w blasku miesięcznym, zaś obok liljowe mury świątyni z szafirowymi kopułami<sup>2)</sup>. Należy zaznaczyć, iż minjatury wspomniane zachowały wąskie czerwone obramienia, ujmujące w ramy całość kompozycji, podobnie jak to widzimy później w całym szeregu zabytków malarstwa monumentalnego. Owe zamierające już echa hellenistycznej tonacji stłumiło ostatecznie malarstwo Bizancjum XIV wieku, wprowadzające w mozaikach i freskach konstantynopolskiego klasztoru Chora oraz weneckiej katedry św. Marka naturalistyczne pojmowanie bryły kamienia, oddanych z całym realizmem w barwach przyrodzonych dla formacji skalistych szaro-żółtej z liljowymi cieniami załamów i brązowym konturem. Jednocześnie zachodzą zmiany w zasadniczej interpretacji znaczenia tego krajobrazu: w miejscu dawnej rozbudowanej głębi obrazu masyw górski wypełnia jednoplanowo jego przestrzeń, dominując nad ustawionymi w jego tle postaciami ludzkimi. Profile skał stają się bardziej poszarpane i niespokojne, wykazując jednocześnie reljefowo grubość swych załamów. Pojawia się nieznaną w epoce poprzedniej nową formą skalnego cyplu, przepartego u dołu w rodzaj bramki, składającego się zaś w zasadzie z dwóch oddzielnych szczytów złączonych u góry<sup>3)</sup>; zbliżoną konstrukcję stwierdziliśmy już i w malowidłach kościoła św. Trójcy, w kompozycji przedstawiającej św. Eljasza. Występujący w zabytkach XIII stulecia wąski czarny pas, na którym porostawiane są postacie<sup>4)</sup>, ustępuje, jak to widzimy w dekoracjach Kachrie-Dżami i św. Marka, pasowi zielonej trawy, stającemu się wspólną własnością dla nowej sztuki XIV w. Pas ten, występujący stale w kwaterach fresków lubelskich, reprezentuje łącznie z rozszaniami nielicznie na nich drzewami niewyszukany świat roślinny. Ogólna charakterystyka tych drzew, w postaci szerokich lub też niekiedy wydłużonych pierzastych koron, osadzonych na sękowatych pniach, w luźny tylko sposób przyryka do tej interpretacji drzewa, jaką napotykamy w cytowanych uprzednio przykładach nowej dekoracji monumentalnej lub w świątyniach Mistry i Nowgorodu; odnosi się to również do palmy, występującej sporadycznie w tle kompozycji, przedstawiającej Gościnność Abrahama. Większy stosunkowo związek z epoką wykazuje natomiast specyficzny krzew o szerokich łopuchowych liściach, wyobrażony w tle postaci św. Jana Chrzciciela na ścianie północnej, a zbliżający się swą stylizacją nie tyle do XII-nych kształtów drzew w sztuce bizantyjskiej<sup>5)</sup>, ile raczej

<sup>1)</sup> D. Treneff et N. Popoff: „Miniatures du ménologe grec du XI siècle N. 183 de la Bibliothèque Synodale à Moscou“. Moscou 1911.

<sup>2)</sup> Idem, tabl. II—IV. Rękopis wywieziony przypuszczalnie w r. 1655 z góry Athos pochodzi z hagioryckiego klasztoru Stefana Konstamonita.

<sup>3)</sup> Szmidt, o. c. tabl. XXII, 72. Ajnałow, o. c. 75.

<sup>4)</sup> J. Strzygowski: „Das Epithalamion des Paläologen Andronikos II“. Byzantinische Zeitschrift, 1901, X, 548 sq.

<sup>5)</sup> Np. drzewa w tle personifikacji Prawdy i Pokory na emaljach muzeum w Peszcie, pochodzących z Nitra Ivanka. Dalton o. c. 69, tamże literatura.

do niewiele co od nich późniejszej romańskiej stylizacji<sup>1)</sup>, nawrót do której w pewnych wypadkach, jak mieliśmy to już sposobność przypomnieć, stanowi jedną ze znamienych cech sztuki Bizancjum XIV stulecia.

Trzy te zasadnicze części składowe, jakimi są teren zarosły trawą, fragment architektoniczny oraz masyw górski, przerwany zrzadka drzewami, występują w charakterze wyłącznych elementów krajobrazowych w malowidłach lubelskich, podobnie jak i w całej niemal zresztą współczesnej sztuce wschodnio-chrześcijańskiej, zrzadka tylko wprowadzającej motyw wody lub ptactwo do swych pejzaży. Operowanie tym materiałem, w ramach traktowanych naogół jednoplanowo zespołów, natrafiało na zrozumiałe trudności przy chęci ożywienia lub skomplikowania tła; przykładem takiej alogicznej koncepcji, wypływającej z chęci rozbicia jednostajnego tła muru, jest wprowadzenie skarpy skalnej w scenie Biczowania, nie tłumaczące się zupełnie charakterem tej sceny. Owa nieumiejętność rozbudowania krajobrazu poza zwyczajowo przyjętymi motywami wyjawiała się również w scenie modlitwy w Ogrojcu, w której opłótek ze śpiącymi apostołami przybrał wygląd koszyka z wikliny.

<sup>1)</sup> Por. drzewa w tle fresku przedstawiającego św. Marię Magdalenę w kościele św. Emerama w Regensburgu. H. Karlinger: „Die hochromanische Wandmalereien in Regensburg“. München 1920, tabl. XII.



31. Św. Onufry. Malowidło ściany północnej.



32. Gościnność Abrahama. Malowidło łuku tęczowego.

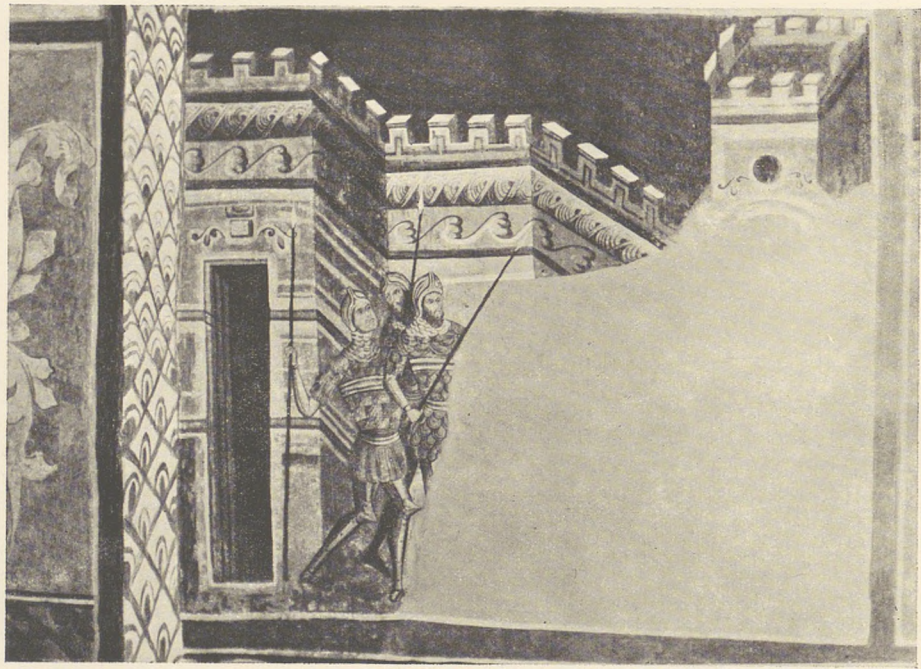
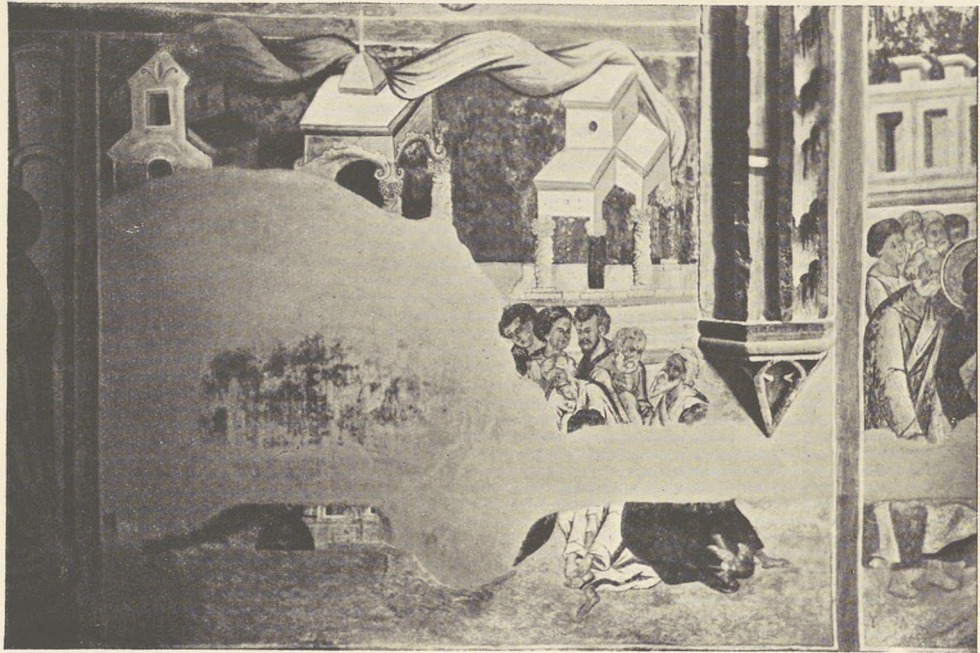
## V.

Po zdaniu sobie sprawy z charakteru i właściwości tła krajobrazowych we freskach lubelskich, przechodzimy z kolei do wypełniających je postaci ludzkich. Wyobrażenia te rozpatrywać będziemy w dwóch kierunkach:

1) Pod kątem występujących w związku z nimi realij, w pierwszym rzędzie analizy kostjumu i uzbrojenia.

2) Pod kątem stylistycznego ujęcia ludzkiej postaci w związku z nowym ujęciem formy, nasuniętem przez stulecie poprzednie, przyczem poddane być muszą uwadze zarówno powtarzające się zespoły barwne, jak i charakter kreski malarskiej.

Przedział, ujawniający się w ciągu dotychczasowych rozważań między malowidłami nawy i prezbiterjum, zostaje przytłumiony w dziedzinie realij, pozyskując wszakże cechy nowe, bliżej precyzujące pochodzenie malarza. Drobne naogół różnice, jakie tu występują, zgrupowane są wyłącznie w scenach o charakterze oderwanym bądź ściśle sakralnym, nie związanych z ziemskim życiem Zbawiciela. Dotyczy to interpretacji szat świętych i aniołów oraz formy tronów, zestawienie których to wyobrażeń z analogicznymi partjami absydy ujawnia pewien tradycjonalizm malarza nawy, skłonnego do reaktywowania form starszych. Przedział ten niknie natomiast, co jest znamienne, przy odtwarzaniu szczegółów zaczerpniętych z codziennego życia — w pierwszym rzędzie rodzaju uzbrojenia. Poddając obserwacji dość licznie odtworzone w cyklu pasyjnym absydy ryszunki żołnierskie, i zestawiając je z występującą w nawie w sposób od-



1. UMYCIE NÓG

2. PIERWSZE ZAPARCIE SIĘ ŚW. PIOTRA

Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



33. Archanioł. Fragment ze sklepienia nawy.

kapłańskiej w postaci długich, sięgających za kolana luźnych szat, skracających się niekiedy do rozmiarów dłuższej tuniki czy chlamydy, podobne do analogicznych strojów w szeregu średniowiecznych zabytków serbskich oraz Nowgorodzkiej cerkwi św. Teodora Stratelatesa. Z grupy tej wydzieli się pachoł ze sceny Biczowania, przybrany w obcisłe nogawice i gotyckie ciżmy. Wyobrażenia sakralne zachowują typ uświęcony: Chrystus, podobnie jak i jego uczniowie, pojawia się stale w stereotypowym chitonie i himatjonie, służącym ponadto za strój paru postaciom męskim w scenie Wskrzeszenia Łazarza i Wjazdu do Jerozolimy. Wyjątek pod pewnym względem stanowi scena Naigrawania się, w której Chrystus przybrany jest, w będące parodią szat królewskich, długą szatę i lamowany płaszcz, spięty na ramieniu i rozchylający się od ruchu ręki, unoszącej trzcinę. Strojem kobiecym, nie wyłączając świętych niewiast i Marji, służy chiton z narzuconem powierzch niego obszernem maforjum, osłaniającem głowę i ręce. Podnieść należy częste stosowanie homagjalnego zasłonięcia rąk połą płaszcz lub szaty, który to gest powtarza się zarówno u aniołów w scenie Chrztu, jak i u pacholika usługującego Piłatowi, oraz w ironicznym znaczeniu występuje w scenie Naigrawania się. Grupę osobną, aczkolwiek sformułowaną również tradycyjnie, stanowią szaty czterech Ojców Kościoła i Cenobitów: na pierwsze z nich składają się jednakowe szerokie kapy powierzch długich alb, z zawieszonymi na szyjach białymi omoforjonami o czerwonych i czarnych krzyżach, zaznaczającymi godność biskupią<sup>1)</sup>; na drugie charakterystyczne kaptury z długimi mniszemi mantjami za wyjątkiem św. św. Makarego i Daniela (?), przybranych w skóry.

<sup>1)</sup> I. Manswetow: «Омофоръ». Древности. Труды Москов. Археол. Общ. Москва 1870, III, 145, przytacza również patrystyczną literaturę, 137. Por. H. Weiss: „Kostümkunde. Geschichte der Tracht und d. Geräthes im Mittelalter vom 4 bis zum 14 Jahrh.“. Stuttgart 1883, 60 sq.

Więszem urozmaiceniem odznaczają się stroje archaniołów, odtworzonych na partjach sklepiennych naw i prezbiterjum. Archaniołowie, widniejący w nawie, przybrani są bez wyjątku w nałożone powierzch swych szaty lory — szerokie taśmy ze złotej lamy, ozdobione haftem i klejnotami<sup>1)</sup> — odtworzonymi tu w najprostszej i najpóźniejszej swej formie<sup>2)</sup>, występującej m. i. w dekoracjach klasztoru św. Łukasza w Fokidzie oraz Palermitańskiej Capella Palatina. Składa się on z długiej litej taśmy, naszytej z przodu na dalmatykę przez środek ciała, od szyi do podołu; koniec drugi przyszyty jest do prawego boku na wysokości biodra i przerzucony przez lewe ramię. Lor ten, utrzymujący się na prowincji daleko po XI w., uległ tu zdeformowaniu pod niewprawną ręką malarza, która nadała mu wygląd naszytych na dalmatykę pasów, podobnie jak to widzimy na XVI-nych ikonach halickich<sup>3)</sup>. Zbliżony w zasadzie strój archaniołów na sklepieniu absydy reprezentują dwa typy: jeden z nich składa się z długiego chitonu, lamowanego u dołu haftowanym i wysadzonym klejnotami otokiem, powierzch którego widnieje krótka tunika w ornament rzucikowy, przewiązana rodzajem materiałowego pasa o zwisającym końcu. Ramiona okrywa płaszcz z charakterystycznymi treflowymi naramiennikami (tahli-nami). Typ drugi, mniej skomplikowany, stanowi długa, fałdzista tunika, zahaftowana na

<sup>1)</sup> Lor w Bizancjum posiada swą historję, którą można prześledzić na przestrzeni V—XV w. W okresie tym ulegają zmianie zarówno forma loru, jak i sposób jego noszenia. W malowidłach cerkwi zaśnięcia MB. w Nikei lory archaniołów składają się z kawałka materji: jeden koniec loru zwiesza się z prawego ramienia na przodzie aż do dolnego brzegu chitonu; z ramienia przeprowadzony jest po łopatce, przechodzi pod pachą, zakrywa pierś i wznosi się do lewego ramienia, po grzbiecie spuszcza się do prawego biodra, obchodzi dokoła pas z przodu ku lewemu biodru, raz jeszcze przeprowadzony jest po grzbiecie ku prawemu biodru zasłaniając wreszcie brzuch, przyczem podtrzymywany jest tu lewą ręką, z której zwiesza się jego koniec. Jest to pierwotny sposób noszenia loru. U archaniołów Nikejskich rozdzielony on jest pasami wszere i wzdłuż, z takim wyrachowaniem, by otrzymały się trzy rzędy kwadratów. Ten kratkowy wzór jest charakterystyczny dla bizantyjskiego loru w przeciągu kilku stuleci. Lor archaniołów Nikejskich zjawia się dzięki temu potomkiem w linii prostej, jak wykazuje to Szmidt, rzymskiej Toga praetexta. Wilpert dowiódł, w jaki sposób toga praetexta zmieniła się w toga contabulata, zaś ta ostatnia w toga picta (trabea), z której wywodzi się lor. Na formie nikejskiej rozwój loru nie został wstrzymany; ponieważ zaczęto go robić z ciężkiej złotolitej materji i upiększać cennymi kamieniami, lor stał się nader niewygodnym składnikiem uroczystego stroju i trzeba go było rozłożyć na poszczególne elementy, część których mogła być dla wygody przyszyta bezpośrednio do dalmatyki.

Typ drugi, jaki możemy zaobserwować m. i. w kijowskim soborze św. Zofji, w dekoracjach Martorany, Capella Palatina oraz szeregu minjatur i reliefów, ukształtowany jest odmiennie: wznosi się on od prawego boku przez pierś do lewego ramienia, otacza z tyłu szyję, zwiesza się przez prawe ramię wzdłuż piersi i brzucha ku dołowi dalmatyki, przyczem część zwieszająca się przechodzi przez środek ciała, co się osiąga przez przymocowanie; drugi kawałek przyszyty jest na grzbiecie na wysokości prawego biodra, zasłania brzuch, poczem przerzucony zostaje przez lewą rękę. Odrębność tej części od pierwszej zaznacza się przez większą jej szerokość oraz odmiennie zabarwienie — podział na kwadraty utrzymuje się w większości wypadków dla jednej z tych części.

Zczasem występuje trzecia, bardziej jeszcze uproszczona forma loru, którą obserwujemy na równi z drugą w Capella Palatina i klasztorze św. Łukasza, pozatem w baptysterjum weneckim i t. d. Roman IV (1067—1071) koronuje się w Konstantynopolu w lorze już nowego typu: składa się on tu mianowicie z długiej, litej taśmy, naszytej z przodu przez środek dalmatyki od szyi do podołu; koniec drugi przyszyty jest do prawego biodra i przerzucony przez lewe ramię. Lor ten utrzymuje się na prowincji czas dłuższy. Z „toga praetexta“ lor tego rodzaju nie ma nic wspólnego. Nazwa loru pochodzi od λῶρος lub λῶρον i oznacza dosłownie rzezień. Zczasem nazwa ta zatracza wszelkie znaczenie, pionowy pas zlewa się z szerokim kołnierzem dalmatyki i takiznie podołem, stając się poprostu złotym szlakiem wdłuż rozkroju szaty. Cf. Szmidt, o. c. 112. O. Wulff, o. c. 204 sq. oraz J. Wilpert: „Der Parallelismus in der Entwicklung der Toga und des Pallium“. Byz. Zeitschrift, VIII, 1899, 490—492.

<sup>2)</sup> Szmidt, o. c. 122.

<sup>3)</sup> Swiencickij, o. c. 24.





Gościnność Abrahama. Malowidło łuku tęczowego.



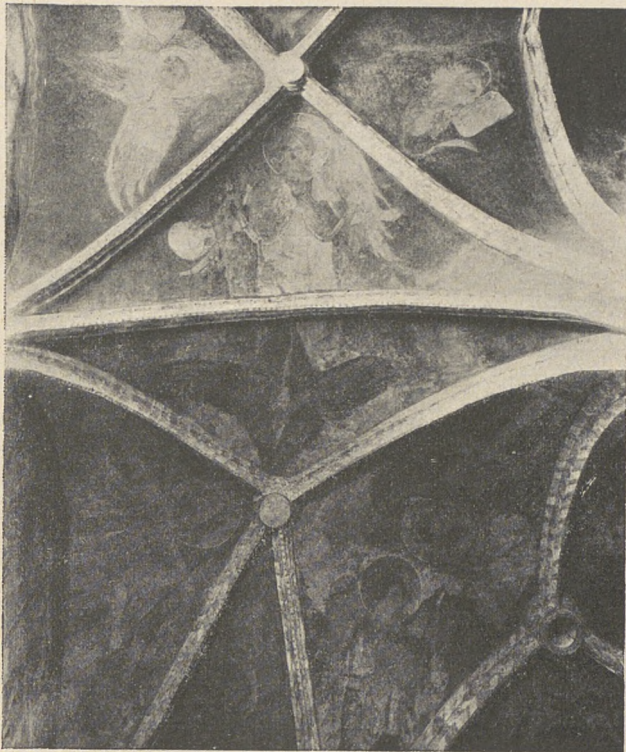
Ojcowie Kościoła.

(Św. Jan Chryzostom, Jan Damasceński, Bazyl Wielki i Grzegorz z Nazjanzu)

Malowidło ściany północnej.

WYKONANO W LIT. ART. W. GŁÓWCZEWSKI, WARSZAWA

podole i u obramienia szyi i rąk oraz płaszcz zbliżony do poprzedniego. To odbiegnięcie od imperatorskiego loru, w którym figurują również wyobrażenia Piłata i króla Saula czy też Heroda na ścianie południowej, zdaje się pozostawać w związku z większym naogół liberalizmem artystycznym malarza tej części polichromji i większą jego podatnością na wpływy zachodnie. Niezmiennie, w jednym i drugim wypadku, pozostają natomiast jednakże przybrania głów, składające się z przechodzącej pod włosami wstęgi, której końce rozwijają się swobodnie za uszami<sup>1)</sup>. Ów dualizm interpretacji możemy ponadto prześledzić na kilku innych jeszcze szczegółach, zestawiając formy tronów w scenach Zwiastowania, Deisusu lub obrazu fundacyjnego, odzwierciedlające formy przyjęte przez w. XII<sup>2)</sup> — z niszowanym stołem w scenie Zdrady Judasza, wiążącym się z tak pełną italizującą cech kompozycją Uczty klasztornej z „Przypowieści o jakimś opacie“ we freskach Nowgorodzkiej cerkwi na Wołotowie, przywodzącą na myśl gotyckie malarstwo Sieny i Pizy<sup>3)</sup>.



34. Fragment polichromji sklepienia nawy.

Wyczerpując na tem charakterystykę występujących w malowidłach kościoła św. Trójcy strojów, w której chodziło przede wszystkim o unaocznienie silnie przejawiającej się zachodniej tendencji ubioru, należy podnieść jeszcze odtworzone parokrotnie drobniejsze utensylja, w postaci zastaw stołowych w kompozycjach Ostatniej Wieczery i Gościnności Abrahama oraz instrumentów muzycznych w scenie Naigrwania się. Naczynia, jakie dwukrotnie w niezmiennej formie powtórzone zostały w malowidłach lubelskich, składają się w pierwszym rzędzie z dużej okrągłej misy, osadzonej na wysokim stosunkowo trzonie, na której w scenie Wieczery leży duża ryba, następnie z owalnych amfor i flakonów o wydłużonych szyjach, wreszcie z lekko zakrzywionych noży o trzonkach nabijanych metalem. Pomiedzy tak pojętą zastawą leżą różnego rodzaju jarzyny. Całość zastawy jest dokładnem odbiciem rozpowszechnionych w sztuce Bizancjum XVI w. kształtów, jak stwierdza to pod każdym względem grecka ikona ze zbiorów Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie (Nr. 1732), przedstawiająca Narodziny św. Jana Chrzciciela<sup>4)</sup>. Głębiej sięgających przykładów dostarcza zespół instrumentalny, wyobrażony w scenie Naigrwania. Z pośród odtworzonego tu cyklu instrumentów, w postaci bębenka o kształtach beczułki, rogów, fletu, lutni oraz rodzaju mandoliny

<sup>1)</sup> Interesujące symboliczne znaczenie tych t. zw. „toroków“, przytacza według oryginałów F. Busłajew: «Историческія очерки русской народной словесности и искусства». СПб. 1861, II, 297 nota.

<sup>2)</sup> Millet, o. c. fig. 20. <sup>3)</sup> Ajnałow, o. c. tabl. XIV, 203. <sup>4)</sup> Ajnałow, o. c. tabl. XIII.

i wioli, szereg z nich odnajdujemy na malowidłach cerkwi w starym Nagoričnie oraz schodów sofijskiego soboru w Kijowie, przedstawiającym igry wesołków: należy do nich flet, lutnia oraz 3-strunny instrument o charakterze mandoliny — widniejący natomiast w kompozycji lubelskiej rodzaj wioli, przypomina raczej używaną w ciągu XIII stulecia na Zachodzie t. zw. gige<sup>1)</sup>).

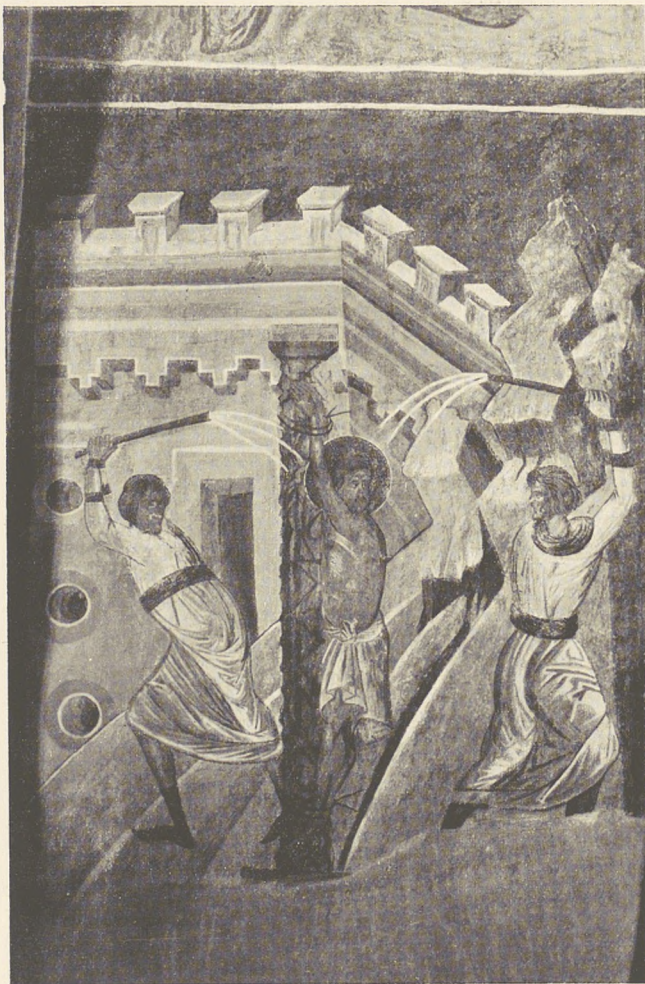
Zagadnienia, zarysowujące się niejednokrotnie w ciągu dotychczasowych rozważań, powracają przy rozpatrywaniu strony ściśle malarskiej omawianego zabytku.

Jak zaznaczyliśmy to już ogólnikowo przy omawianiu systemu dekoracyjnego kościoła św. Trójcy, odmienne rozmiary postaci w malowidłach nawy i prezbiterjum pozostają w przypuszczalnym związku z jednej strony z chęcią włączenia w absydę rozległego pasywnego cyklu, z drugiej zaś są rezultatem korzystania z iluminowanego rękopisu. Wszakże i w tych ramach, wynikających z celowego podziału płaszczyzny malarskiej, postać ludzka kształtuje się odmiennie. Postaciom, występującym w kompozycjach nawy, zachowującym umiar postawy i gestu, przeciwstawia się dynamika wizerunków absydy, wykazująca w poszczególnych fragmentach po-Giottowskie *mutatis mutandis* wyrazy. Przykładów w tym względzie dostarczają przede wszystkim kompozycje Biczowania, Pojmania i Rozpięcia — gwałtowność pierwszej z których zwłaszcza przywodzi na myśl poszczególne serbskie kompozycje XIV w.<sup>2)</sup> Realizm tej sceny, odbiegający od ekspresjonistycznych fresków Wołotowa lub Zarzmy, zbliża się w kierunku zachodnio-europejskich przedstawień tego rodzaju, które to wrażenie potęguje się jeszcze strojem oprawców, przybranych w gotyckie obuwie w rodzaju „poulaine’ów“, podkreślając sygnalizowaną już niejednokrotnie zachodniość tej części polichromji. W stosunku do rozwijanych frontalnie lub w profilowych warjacjach postaci naw, odcinają się zwarcie postacie pasywnego cyklu, usytuowane w sposób niejednokrotnie wyszukany, konstruowane śmiało i pomysłowo; malarz, podobnie jak polichromiści serbscy XIV stulecia<sup>3)</sup>, wprowadza postacie siedzące zwrócone tyłem (Kustodja, Ostatnia Wieczera), załamuje, w sposób jeszcze naiwny, postać Marji mdlejącej pod krzyżem, trafnie wyczuwa ruchy pachołków wiążących lub biczujących Chrystusa, grupuje wreszcie w sposób zupełnie nieprzeciętny apostołów dokoła Ostatniej Wieczery, ustawiając ich w sposób niewymuszony, w pozach rozwiązywanych kilkupłaszczyznowo. Instruktywnym w tym względzie jest zestawienie postaci leżącego w opłotku apostoła ze sceny Modlitwy w Ogroju z analogiczną postacią na fresku z Mateica<sup>4)</sup>, odznaczającą się pozatem nader bliskim potraktowaniem szaty<sup>5)</sup>. Budowa postaci, wydłużona w kompozycjach figuralnych nawy, skraca się w malowidłach absydy, zyskując na zwartości i jędrności. W ich fakturze malarskiej oraz tonacji barwnej zachodzą różnice niemniej istotne. W malowidłach prezbiterjum twarze postaci traktowane graficznie zapomocą okonturowania, okolone są włosami, potraktowanymi zazwyczaj w kształcie nieregularnej, rozwichrzonej plamy, na której włosy zaznaczone zostały kilkunastoma energicznymi rzutami pendzla, z wyjątkiem głowy Chrystusa, której włosy odtworzone zostały starannie pod postacią długich równych pasm<sup>6)</sup>. Ta ostatnia interpretacja pojawia się nierównie częściej w nawie, jak świadczą o tem postacie Ofiarowania, św. Jana Chrzciciela i Cenobitów, przyczem

<sup>1)</sup> Weiss, o. c. 42. Por. E. Buhle: „Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters“ Leipzig 1903, 25, 37. <sup>2)</sup> Okuniew, o. c. 390. <sup>3)</sup> Idem, 388. <sup>4)</sup> Millet, „Recherches...“ fig. 662.

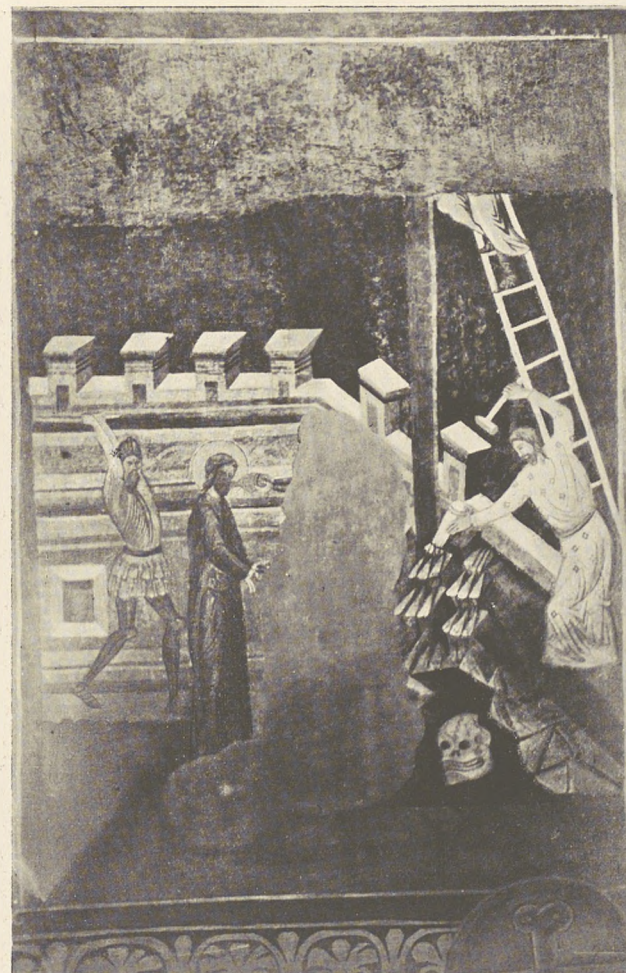
<sup>5)</sup> Postać leżącego tu apostoła została niemal powtórzona w kwaterze lubelskiej Wniebowstąpienia.

<sup>6)</sup> Por. bliski malarsko typ głowy Chrystusa z ikony w Dolinie z 1565 r. I. Swężizkyj-Swiatyckyj «Икони галицької України XV—XVI в.» Lwów 1929 tabl. 39.



BICZOWANIE

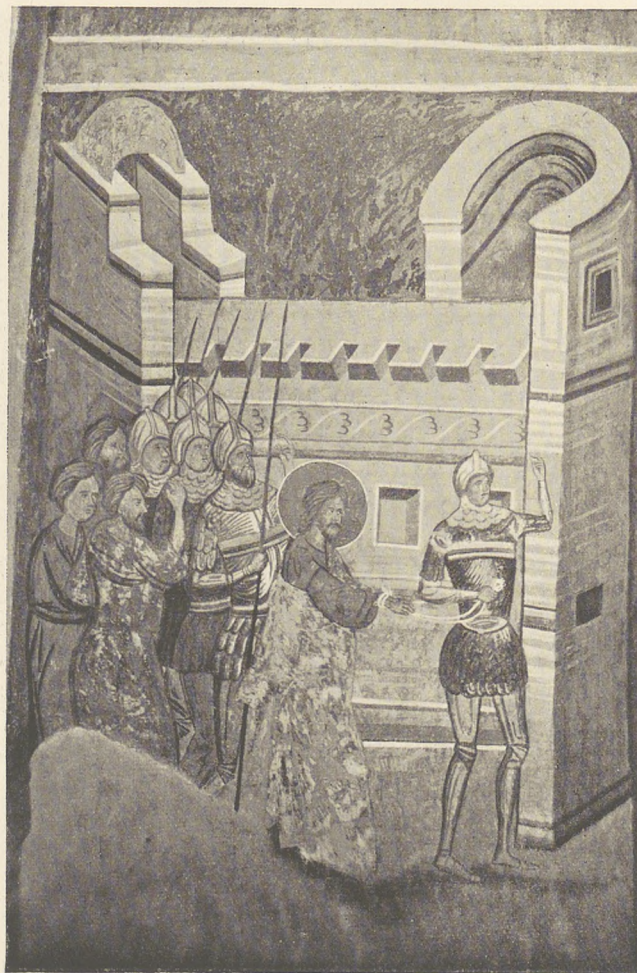
Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



CHRYSTUS POD KRZYŻEM

BIURO  
KRAJOWE  
MUSEUM  
LUBLIN

360-

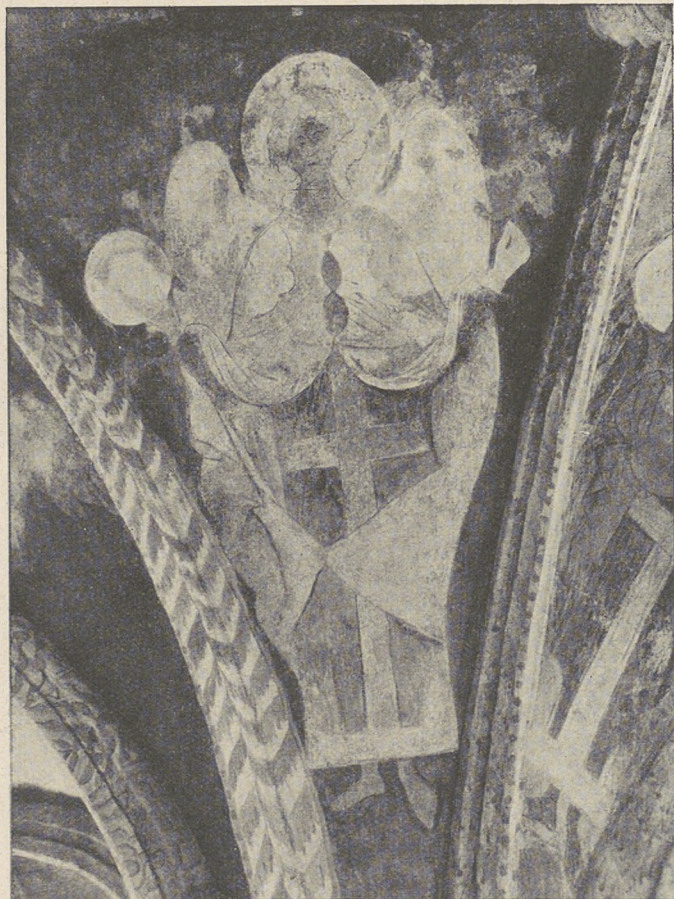


CHRYSTUS WIEDZIONY NA SĄD

Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



PIŁAT UMYWA RĘCE



35. Archaniol. Fragment polichromji sklepienia nawy.



36. Archaniol. Fragment polichromji sklepienia nawy.



37. Archanioł. Fragment polichromji sklepienia.

cych na większą manjeryczność ujęcia, jak np. w wizerunkach anachoretów, lub malowanych pośpiesznie, szkicową techniką malowidłał ściany południowej, noszących piętno rzemieślniczej roboty, szaty rzutują się pionowo szeregami równoległych, blisko ku sobie przymykających linii, formujących na załomach ostre trójkąty o wachlarzowatym wypełnieniu; w kompozycjach, odbiegających od konwencjonalizmu traktowania, malarz, wychodząc w zasadzie z podobnych do poprzednich założeń, zdobywa się na nierównie szlachetniejsze wy-czucie naturalnego biegu fałdy, zestrojonej z przegubem ciała, okrywającej łagodnie postacie nawy północnej, w pierwszym rzędzie w scenach Ofiarowania i Chrztu. Ma-terja opada tu spokojnie, tłumy w sposób dyskretny żywsze poruszenia, gromadzi się w zwoje celowe i przemyślane, osnute drobną siecią fałdowania. Masa materji, odtwo-rzonej w cyklu absydjalnym, zmięta jest natomiast naogół nieznacznie w duże płaszczyzny, rozgraniczone krótkimi, lekko załamującymi się przy końcu jakby w motyw jedlinki, kre-

zarost otacza tu twarze, nacechowane nierównie dyskretniejszym stosowa-niem konturu, ujawniające pewną dążność w kierun-ku malarskiego ujęcia ob-licza. Plastycznym wskaź-nikiem, jak mogła wyglą-dać większość zniszczo-nych naogół twarzy w ma-lowidłał nawy, służy ob-licze MB. w scenie Ofia-rowania; częściowe de-formacje, jakie w porów-naniu z idealnem obli-czem przejawiały się w mo-delunku tej twarzy, wpłynęły dodatnio na real-ność jej kształtów. Bry-łowatość maski uwypuk-lona została przy pomocy delikatnie nałożonego, szerokiego blikowania do-brze odczutyh płam świetlnych refleksów, któ-re uwydatniły kość policz-kową, nasadę czoła oraz obły występ podbródka.

Modelowanie szaty poza prezbiterjum prze-prowadzone zostało w spo-sób dwojaki: w wyobraże-niach o bardziej prymitywnej konstrukcji, zezwalają-





38. Archanioł. Fragment polichromji sklepienia.

skami, podobnie jak to widzimy na wczesno XVI-nym ikonostasie Kamienieckim hallickiej szkoły<sup>1)</sup>, poniekąd zaś i minjatur serbskiego psalterza; skupienia jej wykazują tendencje ku zaokrągłaniu swych zwojów, jakby wypełnionych powietrzem, luźno zaś zwisające skraje himatjonów przybierają uskokowy rytmiczny wykrój. Zestawiając traktowanie szat apostołów, czuwających w Ogrojcu, z himatjonem św. Jana Ewangelisty z publikowanej przez Lichaczewa minjatury pocz. XV w., wykonanej w dzielnicy moskiewskiej<sup>2)</sup>, dostrzegamy zarysowujący się pomiędzy nimi niewątpliwy związek faktury.

W związku z przejawiającą się w tej części polichromji dynamiką postaci, na uwagę zasługuje dalej kształtowanie się powiewających końców szat: motyw rozwiewającej się szaty, wprowadzony zgodnie z ogólną tendencją sztuki bizantyjskiej XIV w., rozrasta się tu, tworząc odrębną, rozgraniczoną plamę barwną<sup>3)</sup>, w stylizacji której jednak zachodzą pewne odcienie; stylizacja ta w zasadzie przyjmuje stylizację semi-gotycką, — jak o tem świadczy koniec himatjonu MB. z Dzieciątkiem lub Anioła z lichtarzem na sklepieniu nawy, wszakże substrat jej stanowi w szeregu wypadków dawna jeszcze bryła płaszcza, o charakterystycznej dla okresu XI—XII stulecia formie dzwonu<sup>4)</sup> — np. himatjon Chrystusa w scenie Zejścia do Otchłani i Modlitwy w Ogrójcu. Obok

<sup>1)</sup> Swiencickij, o. c. 27.

<sup>2)</sup> N. Lichaczew: «Манера письма Андрея Рублева» СПб. 1907, 33.

<sup>3)</sup> Ajnałow, o. c. 109.

<sup>4)</sup> Ajnałow upatruje w tej formie wpływu sassanidzko-perskie. Vide tego autora: «Три древне христианскія сосуда изъ Керч. Записки Имп. Археол. Общ.» СПб. 1892, V, 201 sq.



39. Anioł z krzyżem. Malowidło ściany południowej prezbiterjum.

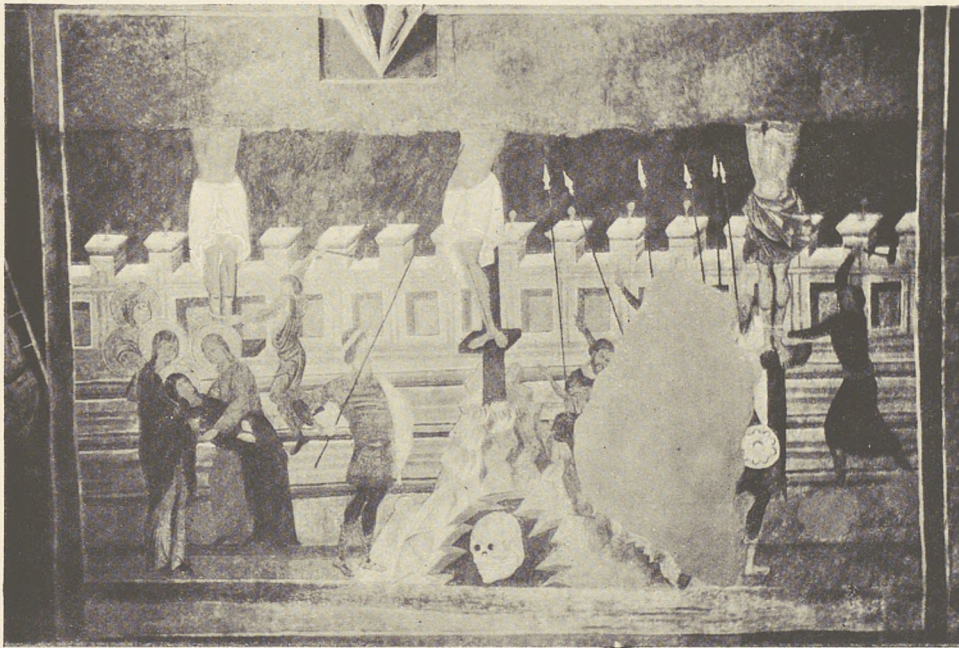
i w innym zresztą kierunku. Wśród malowideł absydy do rzędu takich ciekawszych niewątpliwie konstrukcyjnie kompozycji należy scena Umycia rąk przez Piłata, w której Piłat, umywający dłonie w naczyniu trzymanem przed nim przez pacholika, zwraca jednocześnie wtył głowę ku szepczącemu mu coś do ucha drugiemu pacholikowi o zasłoniętych połą szat rękach. Pomijając homagjalny charakter tego gestu<sup>2)</sup>, zwraca uwagę samo usytuowanie tej figury o niewytłumaczonym bliżej związku z postacią Piłata, przypominającej natomiast w kompozycji opartą na apokryfie<sup>3)</sup> ilustrację psalterza, przedstawiającą anioła, szepczącego do ucha Dawidowi tekst psalmów — postać, którą Strzygowski przyrównał do personifikacji Melodji w starszej sztuce Bizancjum, zaś Ajnałow,

<sup>1)</sup> Porównaj opartego o grób żołnierza z miniaturową rkp. paryskiej Bibl. Nat. ms. fr. 823, fol. 335. Enlart, o. c. 486.

<sup>2)</sup> Podlacha, o. c. 86—87. Cf. N. Pokrowskij: «Евангеліе въ памятникахъ иконографіи». Москва 1892, 181.

<sup>3)</sup> Porfirjew: «Великозавѣтныя апокрифическія сказанія» 242.

tego sposobu traktowania szat odcinają się dość wyraźnie partje w kompozycji Komunii Apostołów o kresce daleko przeciągniętej, formującej bądź owalne załomy w rodzaju romańskiej interpretacji obłoków, bądź gotycyzujące labry — jak np. na płaszczu św. Piotra lub skraju płaszcza pierwszego z rzędu na lewo apostoła. Uderza zwłaszcza sama figura św. Trójcy, wyczuwa w specyficznym rytmie wczesno-gotyckich linii, których wymowę potęguje jeszcze oryginalne i treściwe upięcie szaty, opadającej festonowemi fałdami jak na południowo-zachodniej rzeźbie XIV w., co wszystko razem podkreśla coraz to dobitniej owe dźwięczące niewątpliwie w nowej sztuce Bizancjum echa zachodnie, wzmożone w konkretnym przypadku dzięki charakterowi środowiska. Jak silnie musiały zaważyć tu wpływy lokalne, świadczy o tem fakt, że poza licznymi przykładami w dziedzinie uzbrojenia wyjawily się one również w samem ukształtowaniu śpiących rycerzy kustodji dokoła Grobu, których postacie jakby zostały przeniesione ze średniowiecznych zachodnich minjatur<sup>1)</sup>. Zapożyczenia kompozycyjne znalazły swój wyraz



1. III-CIE ZAPARCIE SIĘ ŚW. PIOTRA

2. UKRZYŻOWANIE

Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie





1. ZDJĘCIE Z KRZYŻA

2. KUSTODJA

Malowidła z cyklu pasyjnego w prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie

opierając się na zebranych przez Tikkanena materiałach<sup>1)</sup> — do charakterystycznych dla sztuki Karolingów aniołów, stojących poza postaciami ewangelistów. Owe zapożyczenie kompozycyjne zdaje się mieć miejsce w samej rzeczy, zważywszy ujawnione dotąd niejednokrotnie możliwości korzystania z psalterza przez dekoratora kościoła św. Trójcy.

Rozbieżności, jakie wystąpiły na jaw przy rozpatrywaniu linearnych środków ekspresji twórców tej polichromji, ujawniły się ponadto w stosowaniu plamy barwnej. Zmianie nie ulega szereg stereotypowych zespołów barwnych, ulubionych dla cytowanej grupy zabytków malarstwa monumentalnego; różnice ujawniają się natomiast w natężeniu gamy kolorów, jaśniejszej i bogatszej w prezbiterjum, operującej zharmonizowanymi zespołami, na których czoło wysuwa się swą tonacją kwatery Biczowania. Do rysów odrębnych zaliczyć również należy stosowanie odmiennych w absydzie od użytych w nawie barwników błękitnych, które z biegiem czasu rozłożyły się częściowo, przechodząc w seledyn na sukni MB. na sklepieniu prezbiterjum, bądź wytworzyły tu asfalto-



40. M. B. z Dzieciatkiem. Malowidło ściany południowej prezbiterjum.

wo-niebieskie tła, występujące tu obok intensywnie granatowych — oraz stosowanie odcieni perłowych i białawych, nadających szatom apostołów niemal srebrzyste efekty. Odmienny wyraz barwnej plamy prezbiterjum w znacznym stopniu jest uwarunkowany obecnością nienapotykanym w nawie jednolitych kolorystycznie i licznych wtrętów pod postacią gorąco-żółtych i stalowych tonów uzbrojenia żołnierzy. W stosunku do nawy podnieść należy ogólne osłabienie natężenia gamy barwnej, wynikające wskutek silniejszych zniszczeń i mniejszej staranności wyprawy. Naogół skala zamyka się tu w tonacji zwyczajowej dla epoki<sup>2)</sup> ze specjalnym zamiłowaniem w kierunku łączenia koloru granatowego i fioletowego z czerwonym oraz rozległą grupą ochry i ugrów. Na uwagę zasługują jednolite ciemno-granatowe tła, nie wykazujące odchyłań jak w prezbiterjum oraz brak czerwono-zielonych skojarzeń, tak ulubionych w drugiej manjerze Mistry<sup>3)</sup>,

<sup>1)</sup> Tikkanen: „Die Psalterillustrationen im Mittelalter“. Helsingfors 1895, 224—225. Ajnałow, o. c. 220. <sup>2)</sup> Por. Szmidt, o. c. passim.

<sup>3)</sup> A. Michel: „Histoire de l'art“. Paris 1908, III, 2, 946. (Rozdział pióra G. Millet).



Fig. 41. Komunja apostołów. Fragment. Malowidło ściany północnej prezbiterjum.

oraz wogóle zielonej, w przeciwieństwie do grecko-italskich ikon<sup>1)</sup> lub zielonych draperyj nowgorodzkiej manjery freskowej drugiej połowy XIV stulecia<sup>2)</sup>). Naogół, zarysowujące się dotąd podziały zachowują i tu swe granice. Ściana południowa, wykazująca się niedbałym, często wręcz niedołącznym rysunkiem, nacechowana jest równoległe brudnym, o ubogiej skali kolorytym; ściana zachodnia, zaludniona schematycznymi do pewnego stopnia postaciami anachoretów i wojowników, zwłaszcza w dolnej swej części wykazuje konwencjonalne założenie płaszczyzny malarskiej jednolitym tonem, rozbitym niekiedy zapomocą cieniowania, zazwyczaj ciemno-brązowego, niekiedy, o ile tkanina utrzymana jest w tonie niebieskim-fioletowego, który to szczególnie występuje dość konsekwentnie w całości polichromji. Brak bardziej złożonych dwukolorowych cieniowań usuwa możliwość wpływu XIV-nej manjery italo-greckiej<sup>3)</sup>). Najciekawsze kolorystyczne rozwiązanie daje malarz łuku tęczęwego i ściany północnej, ujawniający podobnie jak i dekorator absydy skłonność

do harmonizowania tonalnych zespołów, realizujący wszakże odmiennie swą wizję barwną. W zasadzie osiąga on swe zamierzenia dwiema drogami; bądź łącząc farby z bielą wapienną i rozjaśnionymi w ten sposób barwami, zamykającemi się w niezłożonej skali, tworząc dzieła o tak przemyślanej kolorystycznej stronie jak postać św. Jana Chrzciciela lub złotawo-fioletowa atmosfera obrazu Wskrzeszenia Łazarza — bądź też wypracowując efekty skupieniem nasyconych, głębokich tonów, nałożonych miękko i jakby omszałych, jak to widzimy w scenach Gościnności Abrahama i Ofia-

<sup>1)</sup> N. Kondakow: «Иконография Богоматери». СПб. 1914, I, 119.

<sup>2)</sup> Por. N. Syczew: «Икона Божей Матери Млекопитательницы». Русская Икона. СПб. 1914, I, 57, nota 52. Wyjątek do pewnego stopnia stanowi jeden z apostołów w scenie Wniebowstąpienia, przybrany w seledynowo-czerwone szaty.

<sup>3)</sup> N. Kondakow: «Иконография Богоматери. Связи русской и греческой живописи с итальянской живописью раннего возрождения». СПб. 1911.



Ofiarowanie w świątyni. Malowidło ściany północnej.

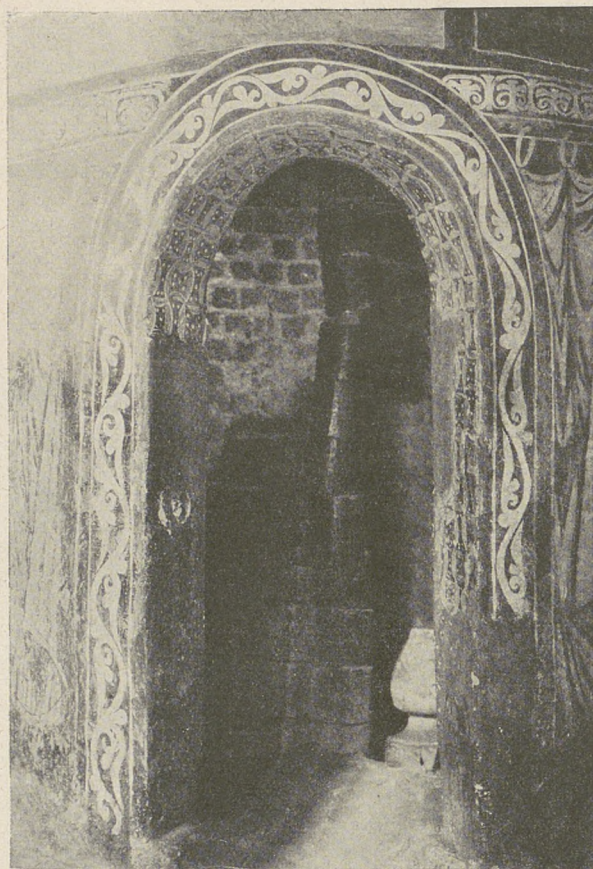
WYKONANO W LIT. ART. W. GŁÓWCZEWSKI, WARSZAWA



rowania. Pełnej tajemniczego uroku szafirowej wieży w drugiej z tych scen wtóruje zciszona gama liljowych i czerwieniejących tonów szat Abrahama i Sary oraz ciepłe żółte korony drzew i oliwkowo-różowy koloryt skrzydeł aniołów. To samo natężenie tonów, utrzymanych w szerokiej lecz jednolitej złotawej skali, rozerwanej zrzadka jasną zielenią, cechuje i dolną kompozycję łuku tęczowego, przedstawiającą czterech Ojców Kościoła.



42. Prorok Izajasz. Malowidło ściany południowej.



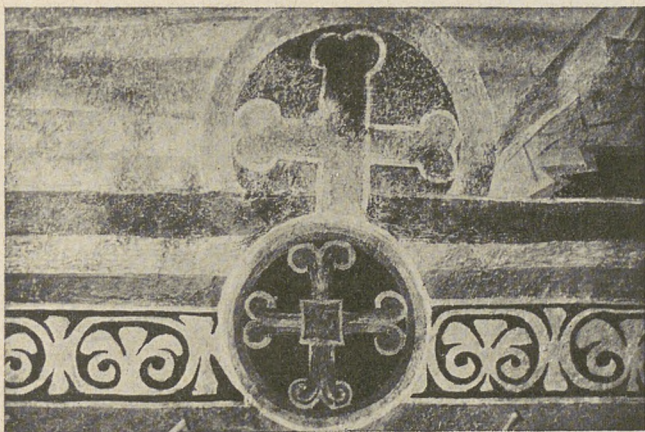
43. Obramienie drzwi w baszcie wiodącej na chór.

## VI.

Przeprowadzony rozbiór analityczny malarskiej strony polichromji św. Trójcy pozostałby niepełnym, o ile pominęlibyśmy bujnie krzewiący się w załomach tych murów ornament roślinny i geometryczny, uwydatniający konstrukcyjne właściwości budowli. W zasadzie rozpada się on na dwie symptomatyczne grupy, na jedną z których składają się motywy ornamentyki wschodnio-chrześcijańskiej, drugą zaś formują specyficzne motywy dekoracji bizantyjskiej XIV stulecia, zapożyczającej się niejednokrotnie od zasobów zdobniczych początków renesansu włoskiego. Pozostawiając dokładny opis wszystkich ważniejszych motywów części inwentaryzacyjnej, podniesiemy na tem miejscu te jedynie, których obecność uznać należy za przyczynek do całokształtu charakterystyki badanego zabytku.

Naczelny akcent w dekoracji zamkowego kościoła św. Trójcy stwarza wymalowana na całej długości ścian prezbiterjum i nawy zasłona dekoracyjna, blisko metrowej wysokości, w postaci pofałdowanej i zawieszanej na pręcie przy pomocy kólek opony o barwie szarej, piaskowej i ceglastej. Pofałdowanie przeprowadzone jest zapomocą

białych blikowań oraz energicznych pociągnięć czarnej kreski, zbiegającej się w ostre, wydłużone trójkąty. Jedna z jej partyj, umieszczona poza wielkim ołtarzem, usiana jest ponadto drobnym ornamentem barwy zielonej i ciemno-żółtej w postaci kółka z rozetką pośrodku i czterema mniejszemi kółkami po bokach. Tego rodzaju malowane kotary, napotykanie w szeregu zabytków malarstwa monumentalnego Bizancjum, posiadają precedens już w malowaniach rzymskiego kościoła S. Maria Antiqua<sup>1)</sup>, stanowiących jeden z wcześniejszych przykładów w tym kierunku. Z przykładów bliższych czasowo wystarczy wymienić podobną kotarę cerkwi w Schałta, wykazującą się zbliżonym do lubelskiego czerwonym i żółtym ornamentem<sup>2)</sup>. Ponad oponą w kościele lubelskim przebiega ujęty w białe obwódki ciemny, brudno-granatowy pas, wypełniony motywem szeregu związanych ze sobą rozłożystych i krępych palmet, powtórzonym następnie na zwieńczeniu południowego pilastru łuku tęczowego. Ornament ten wykonany został odręcznie, bez zastosowania patronów. Pas powyższy przerwany jest w symetrycznych odstępach okrągłemi medaljonami, (zacheuszkami), wewnątrz każdego z których mieści

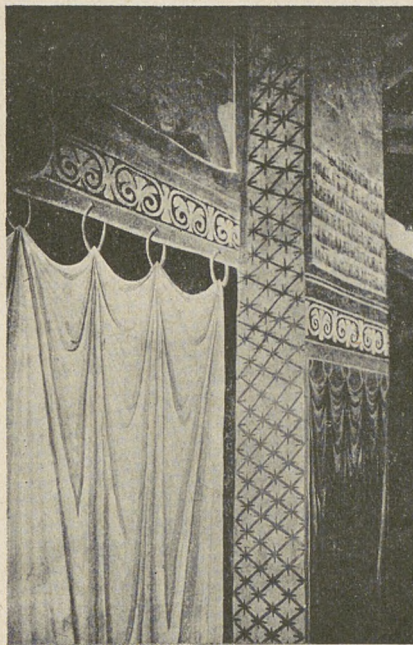


45. Pas palmetowy i zacheuszek. Dekoracja prezbiterjum.

w zęby wstęga widnieje ponadto w obramieniu łuku tęczowego od strony absydy, oraz w niszy ślepego okna w południowej ścianie nawy — motyw zaś wijącej się łyzy odтворzony został dodatkowo na zwieńczeniu północnego pilastru od strony prezbiterjum.

<sup>1)</sup> Dalton, o. c. 306.

<sup>2)</sup> «Матеріалы по археології Кавказа». Москва 1894, IV, XVIII.



44. Fragment dekoracji o motywie opony.

drzwi prowadzące z prezbiterjum do zamku oraz z basztki na chór posiadają dodatkowe obramienia w postaci dwóch równoległych pasów ornamentacyjnych, barwy obecnie ciemnego asfaltu, z których szerszy zajmuje motyw dwutonowej, perłowej i niebieskawej łamanej wstęgi, węższy zaś wypełniony jest brudno-perłowym motywem wijącej się łydygi z podginnanemi liśćmi. Oba te szlaki ujęte są w trzy wąskie czerwone lampasy, obrzeżone z kolei drobnemi rąbkami jasno-żółtej barwy.

Występujące tu motywy nie są osamotnione. Pozałamywana



46. Obrazienie drzwi w prezbiterjum.

Grupa owych silnie powiązanych ze sobą w tej części polichromji elementów zdobniczych — łoży, krzyży w medaljonach, wstęgi i palmety, zasługuje na bliższą uwagę.

Dwa z pośród wymienionych motywów, mianowicie motyw palmety i wijącej się łądygi roślinnej należą do najbardziej rozpowszechnionych w całym zasobie środków wschodniochrześcijańskiej ornamentyki. Pojawiając się już w sztuce hellenistycznej, trwają niezmiennie w ciągu całego istnienia sztuki bizantyjskiej, występując we wszystkich jej domenach i przechodząc z biegiem czasu do sztuki romańskiej. Tem podwójnym niejako życiem żyje w pierwszym rzędzie ornament wijącej się łądygi, będący wersją tak popularnego we wschodnim chrześcijaństwie motywu winnej łądy. Motyw ów, powszechny w całej sztuce syryjsko-egipskiej<sup>1)</sup>, ukazuje się stale w pierwszym swym okresie na koptyjskich rzeźbionych grobowcach<sup>2)</sup>,

występując powszechnie<sup>3)</sup> w minjaturach bizantyjskich i romańskich oraz słowiańskich<sup>4)</sup> i armeno-gruzińskich<sup>5)</sup> rękopisach iluminowanych. Z pośród dekoracji monumentalnych

<sup>1)</sup> N. Kondakow: «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине». СПб. 1904, 7—8, 129. Por. Strzygowski: „Ursprung der christlichen Kunst“. Leipzig 1920, 105.

<sup>2)</sup> Cf. Dalton, o. c. 151, fig. 86, z bliższych stylistycznie przykładów.

<sup>3)</sup> Por. P. Buberl: „Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen“. Wien 1917, 24, fig. 87, ew. z XIV w Nr. 75 bis. (w stylizacji bliski do lubel.), dalej obrazienie minjatury ze św. Mikołajem z ewang. Muz. Nar. w Kopenhadze, skandynawskiej roboty XII—XIII w. Fol. 2v. M. Mackeprang, V. Madsen, C. S. Petersen: „Greek and latin illuminated manuscripts X—XIII cent. in Danish Collections“. Copenhagen-London 1921, pl. XXX. oraz obrazienie minjatury ze św. Markiem ew. z Neamtului z 1429 r. — Jon. Bianu: „Documente de Arta Romanesca din Manuscripti vechi“. Fasc. I. Evanghelia slavo-greaca, scrisa in Manastirea Neamtului din Moldova de Gavriil Monachul la 1429. (Bib. Bodleiana Oxford, cod. can. graeci 122). Bucuresti 1922, tabl. VI.

<sup>4)</sup> Por. Stasow, o. c. tabl. IX, XII oraz passim. <sup>5)</sup> Idem, CXLIX, 26.

należy wymienić użyty w podobnym zastosowaniu szlak ornamentacyjny w cerkwi w Tbecie<sup>1)</sup>. Podobne uwagi nasuwają się i w stosunku do ornamentacji palmetowej, będącej spadkiem po sztuce starożytnej, w zdobnictwie zaś wschodnio-chrześcijańskiego średniowiecza rozpowszechnionej niemniej szeroko niż motyw winnej łązy<sup>2)</sup>. W zastosowaniu do zdobnictwa monumentalnego znajdujemy analogiczne fryzy palmetowe w cerkwi w Zarzmie<sup>3)</sup>, różniące się jedynie sylwetą palmet przy zachowaniu tożsamości układu barwnego, oraz bliższe stylistycznie do lubelskiego fryzu cerkwi klasztornej w Matejcu<sup>4)</sup> i hagjoryckiego klasztoru Dionysiu<sup>5)</sup>. Minjatorsko-tkaninowym rodowodem wykazują się również zacheuszki w postaci okrągłych medaljonów z krzyżami; o ile chodzi o minjatury odnajdujemy zbliżone motywy w jednej z minjatur serbskiego psalterza XIV w. Monachijskiej Bibl.<sup>6)</sup>, w zastawkach ewang. Paryskiej Bibl. Nat. Gr. 62 fol. 70v.<sup>7)</sup> oraz inicjałowych zastawkach rękopisów armeńskich<sup>8)</sup>. Zabytki tekstylne dostarczają analogicznych przykładów: na pierwszy plan wysuwa się t. zw. dalmatyka Karola Wielkiego w skarbcu katedry św. Piotra w Rzymie, będąca przypuszczalnie zabytkiem XIV<sup>9)</sup> lub XV wieku<sup>10)</sup>, oraz szereg późno-średniowiecznych bizantyjskich płaszczanic, jak chociażby płaszczanica z XV w. w cerkwi MB. Panagudy w Salonikach<sup>11)</sup> lub cerkwi św. Klemensa w Ochridzie<sup>12)</sup>. Zarówno motyw krzyża, jak i winnej łązy i palmety zajmują jedno z naczelných miejsc w sztuce dekoracyjnej Bizancjum. Odmienny nieco charakter posiada już motyw łamanej wstęgi: w dekoracji monumentalnej odnajdujemy go wśród ornamentów cerkwi w Tbecie na Kaukazie<sup>13)</sup>, zaś wśród obramień rkps. iluminowanych napotykaemy go w gruzińskim ewangeljarzu z XI w. z Picundy<sup>14)</sup>, w którym pojawia się on, podobnie jak i w Czule, w barwach białoczerwonych, oraz w romańsko-bizantyjskim psalterzu z XII w. Biblioteki Kopenhaskiej. (Thott 143, 2v)<sup>15)</sup>. Jednocześnie stanowi on jeden z bardziej rozpowszechnionych motywów w inwentarzu form ornamentacyjnych romanizmu i gotyku<sup>16)</sup>. Przejściem jego do sztuki romańskiej a następnie gotyckiej należy sobie tłumaczyć ukazanie się tego ornamentu we współczesnych niemal do malowideł kościoła św. Trójcy dekoracjach drugiego lubelskiego kościoła, a mianowicie Brygidek, wzniesionego przez Jagiełłę w r. 1426<sup>17)</sup>. Do rzędu motywów, zaczerpniętych z zasobów zdobniczych Wschodu, zaliczyć należy wywodzący się ze sztuki koptyjskiej motyw szeregu serc<sup>18)</sup>, wspomnianej już latorośli winnej<sup>19)</sup>

<sup>1)</sup> «Матеріялы по археологіі» о. с. IV, XVIII.

<sup>2)</sup> Por. publikacje Stasowa, Ebersolta oraz ustęp u Daltona, l. c.

<sup>3)</sup> «Матеріялы...» l. c. XIX.

<sup>4)</sup> Okuniew, o. c. 389, fig. 7.

<sup>5)</sup> Millet, o. c. 194 sq. (Monum. de l'Athos). <sup>6)</sup> Strzygowski, o. c. I, 2.

<sup>7)</sup> Ebersolt, o. c. XIX, 1.

<sup>8)</sup> A. Michel, o. c. I, 256, III, 956–957.

<sup>9)</sup> Ajnałow, o. c. 153, tabl. VI. Literatura przedmiotu Dalton, o. c. 600.

<sup>10)</sup> Stasow, o. c. tabl. CXLVIII.

<sup>11)</sup> Kondakow: «Македонія...» 139, fig. 81–82.

<sup>12)</sup> Idem, 243 sq. fig. 84.

<sup>13)</sup> «Матеріялы...» l. c.

<sup>14)</sup> Stasow, o. c. CXLIX. 25.

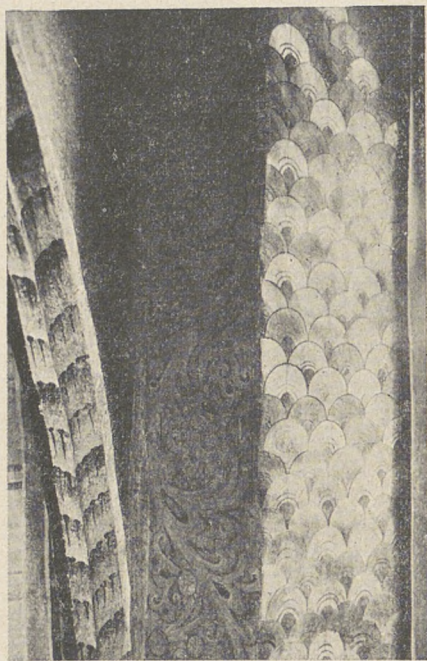
<sup>15)</sup> Mackeprang, etc. o. c. 35–36, LIV, LV.

<sup>16)</sup> Por. W. Dammann: „Drei zyklische Wandmalereien vom 1350“, Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig 1914, IV, 133, tabl. 32. (Ilbenstadt) oraz R. Borrmann: „Aufnahmen mittelalterlichen Wand- u. Decken Malereien in Deutschland“. Berlin 1897, tabl. 9 i 22.

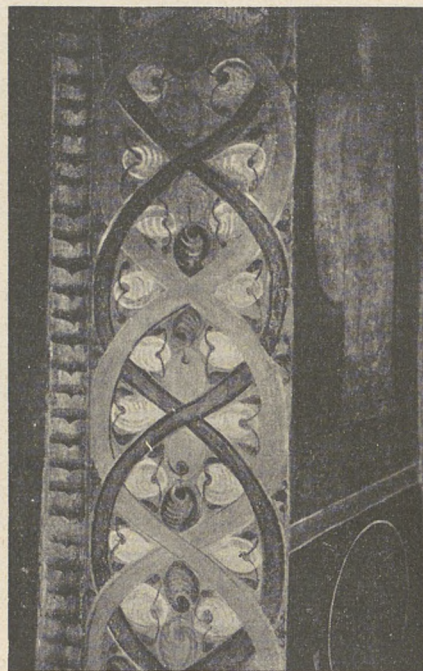
<sup>17)</sup> J. Smoliński: „Kościół PP. Brygidek później PP. Wizytek w Lublinie i odkryte malowidła ściennie z XV w.“. SKHS. Kraków 1915, IX, 290, fig. 23.

<sup>18)</sup> M. Gerspach: „Les tapisseries coptes“. Paris 1890, 42, 53. Por. de Recy: „L'Evolution ornamentale depuis l'origine jusqu'au XII siecle“. Paris 1913, 197.

<sup>19)</sup> Gerspach, o. c. 30, 37, 127.



47. Motyw dekoracyjny w glifie jednego z okien prezbiterjum.



48. Motyw dekoracyjny na podbiciu łuku tęczowego.

oraz rombów i kwadratów<sup>1)</sup>, występujące w różnych warjantach na malowidłach lubelskich. Do rzędu starszych motywów należy również zaliczyć pokratkowane pola pilastrów w przejściu do łuku tęczowego<sup>2)</sup> oraz motyw karpiej łuski<sup>3)</sup>, widniejący w ościeżynie jednego z okien prezbiterjum. Również strawestowanym z medaljonowej ornamentyki armeńskiej<sup>4)</sup> wczesnego średniowiecza zdaje się być motyw rozet na ścianie zachodniej kościoła św. Trójcy — w lubelskiej stylizacji zbliżający się najbardziej do analogicznych rozet serbskiej cerkwi Markowa Manastir'a<sup>5)</sup>. Obok tych wszakże ornamentacyjnych elementów, sięgających starszej epoki sztuki wschodnio-chrześcijańskiej, występują w malowidłach św. Trójcy motywy odmienne, wnoszące nowe a znamienne wartości.

Tę nową grupę ornamentacji charakteryzują w sposób dostateczny cztery zasadnicze motywy. Otwiera ich szereg wspomniany już motyw łamanej wstęgi, zmodyfikowanej jednak przez dodanie przecinającego symetrycznie jej załomy pręta — podobnie jak to widzimy w obramieniach kwater bazyliki Asyskiej, wyszłych z pod ręki „Mistrza św. Franciszka“<sup>6)</sup>, lub w mozaikach baptysterjum św. Marka w Wenecji<sup>7)</sup>. Z kolei w glifach południowego okna w prezbiterjum napotykamy ornament w postaci szeregu kół, motyw bardzo dawny, ukazujący się już w rękopisie Rabuli, tutaj wszakże

<sup>1)</sup> Idem, 125.      <sup>2)</sup> Rkps. Bibl. Nat. gr. 1123. A. fol. 5v. Ebersolt, o. c. LVIII.

<sup>3)</sup> Dalton, o. c. fig. 98, 169—170.

<sup>4)</sup> J. Strzygowski: „Das Etschmiadzin-Evangeliar“. Wien 1891, 21.

<sup>5)</sup> L. Mirkowič i Z. Tatič: «Марков Манастир». Beograd 1925, 76. Motyw ten przechodzi z czasem do zachodnio europejskiej średniowiecznej ornamentyki.

<sup>6)</sup> Siren, o. c.

<sup>7)</sup> Ajnałow, o. c. tabl. III, XXI/2, XXVIII.



АНАГ ГІПНЪ  
АНИОЛ

Malowidła na sklepieniu prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie



АНИОЛ



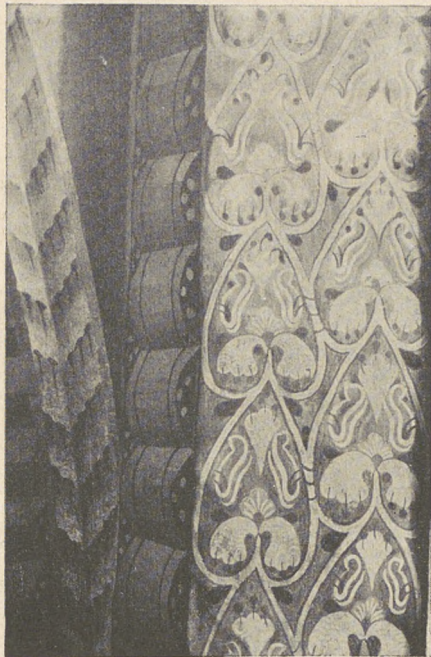
TABLICA XVIII

ARCHANIOŁ

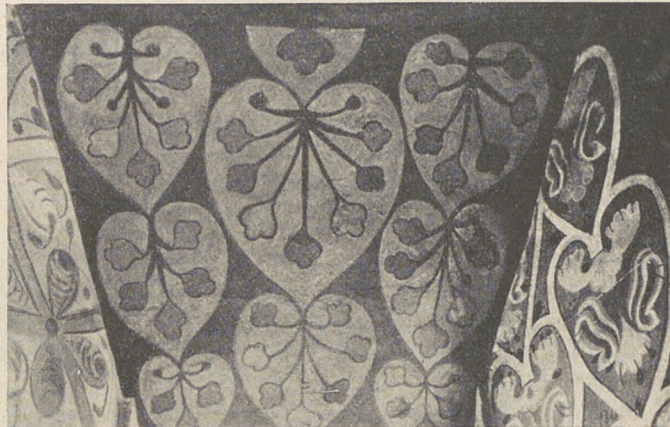
Malowidła na sklepieniu prezbiterjum kościoła św. Trójcy w Lublinie

ARCHANIOŁ





49. Motyw dekoracyjny w glifie jednego z okien prezbiterjum.



50. Motyw dekoracyjny w glifie jednego z okien prezbiterjum.

wypełniony rodzajem pąków o formie pośredniej między główkami głogu i makówek. O ile nam wiadomo, tak ukształtowany ornament pojawia się dopiero w mozaikach Kachrie-Dżami<sup>1)</sup>. Jego naturalistyczne tendencje zwracają uwagę na przemianę, jakiej uległ zasadniczy motyw wijącej się łądygi, umieszczony w obramowaniu północnego okna prezbiterjum: ornament ten rozrasta się i rozwidla, zyskuje szereg pąków i liści, przywodząc na myśl swym semi-renesansowym ujęciem ornamentację kruchty klasztoru Chora<sup>2)</sup> oraz bliski mu XIV-ny ornament kaukaskiej cerkwi w Czule<sup>3)</sup>. Nawrót do form romańsko-gotyckich, przeblyskujących w monumentalnym malarstwie Bizancjum Paleologów, oraz do ornamentyki proto-renesansowej, stanowi jak wiadomo jedną z najznamienniejszych cech nowej sztuki bizantyjskiej, wyczuwalnych zarówno w Konstantynopolu jak i w weneckiej manjerze<sup>4)</sup>. Tem nowym ujęciem form dekoracyjnych da się jedynie wytłumaczyć charakter ornamentacji w glifach 1 i 3 okna prezbiterjum, jakiego nie odnajdujemy nigdzie pozatem w sztuce wschodnio-chrześcijańskiej, którego zaś romańska stylizacja liści, powtarzająca niemal ornamentację jednego z malowideł Nonnensberskiego klasztoru w Salzburgu<sup>5)</sup>, jest w całym tym zespole dekoracyjnym zjawiskiem symptomatycznym. Na podniesienie wreszcie zasługuje ornament powtarzający się we wgłębieniu wieżyczki wejściowej na chór i okna na ścianie zachodniej — składający się z motywu śmig, barwy w połowie różowej w połowie niebieskiej, osadzonych na granatowym tle, jak się zdaje również o zachodnim charakterze, występujący w znanej dekoracji Zarzmy<sup>6)</sup> i późniejszej odeń cerkwi Supraślskiej, oraz szeregu zabytków romańskich<sup>7)</sup> (m. i. w kościele św. Jakóba w Sandomierzu).

<sup>1)</sup> Idem, 102.

<sup>2)</sup> Ajnałow, o. c. XXXVI, 101.

<sup>3)</sup> «Матеріалы...», t. IV, XVIII.

<sup>4)</sup> Ajnałow, o. c. 22.

<sup>5)</sup> Ornament na płaszczu św. Wawrzyńca Djakona. (?) P. Buberl: „Die romanischen Wandmalereien in Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst“, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung u. Erhaltung der kunst- u. historischen Denkmale. Wien 1909, I—II, 34—35, tabl. IV/1, i IX/2.

<sup>6)</sup> «Матеріалы...» IV, XIX.

<sup>7)</sup> Bormann, o. c. tabl. 8.

Rekapitulując omówione tu ważniejsze rodzaje ornamentacji, wypełniającej ściany kościoła św. Trójcy, musimy wysnuć z zebranego materiału wnioski ogólniejszej jedynie natury. Dotyczyć one będą w pierwszym rzędzie zarysowujących się tak plastycznie dwu różnorodnych grup dekoracyjnych, z których jedna wykazuje się starszymi elementami zdobniczymi, wywodząc się częściowo z tradycji orjentalnej (koptyj-



51. Fragment dekoracji żebra w prezbiterjum.



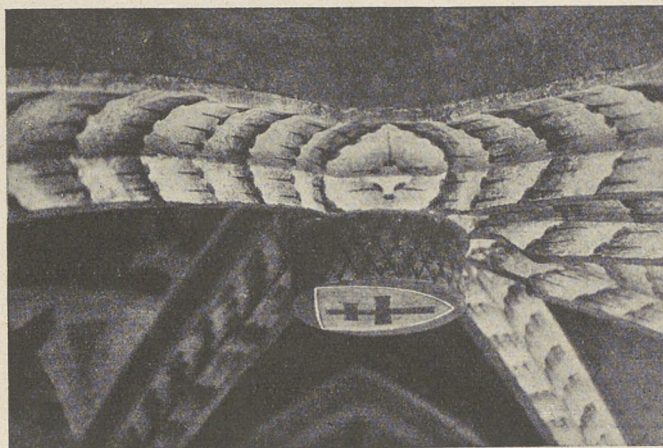
52. Jedna z minjatur w „Tetraevangelium Sernense“ z XVI w. (według Swiencickiego)

skiej) lub hellenistycznej, druga zaś elementami wspólnymi dla sztuki wczesno-renesansowej. Ta druga grupa jest jeszcze jednym ogniwem, uwydatniającym ów niewątpliwy związek, jaki zachodzi pomiędzy polichromją lubelską a nową atmosferą artystyczną epoki. Co ważniejsze, nie odnajdujemy z pośród reprezentowanych tu motywów elementów par excellence gotyckich, za wyjątkiem labrowania herbu Szreniawa — która to możliwość nasuwałaby się już dzięki samym warunkom powstawania polichromji. Dwa powyższe stwierdzenia uznać należy jako konkretny bezwątpienia wynik przeprowadzonej analizy. Chwiejniejszą z natury rzeczy będzie każda próba ściślejszej precyzacji, zmierzająca do określenia provenjencji autora. Pomimo to nie sposób nie zwrócić uwagi na jeden dotąd nie rozpatrywany w omawianym cyklu ornament, którego częste stosowanie desygnuje go do pewnego stopnia na *sui generis* podpis malarza. Jest nim specyficzny ornament większości żeber sklepiennych w postaci szeregu, układających się w motyw jodełki, przecinków, powtarzany konsekwentnie w trzech następujących po sobie kolorach — zielonym, czerwonym i niebieskim. Powtórnie odnajdujemy go w jednym ze

średniowiecznych rkps. armeńskich<sup>1)</sup> oraz w bliższej formie, na obramieniu ewangeljarza z XVI w. roboty halickiej, zw. „Tetraevangelium Sernense“<sup>2)</sup> i dekoracji gotyckich żebrowań kościoła św. Jana w Gnieźnie. Analogie te, będące jak się zdaje odosobnionymi, w danym wypadku uzupełniają się nawzajem: rozrzucone zastosowanie ornamentu, który z biegiem czasu ukaże się w minjatorstwie Halicza, zaś jeszcze przed powstaniem polichromji lubelskiej występuje, nie naśladowany jak się zdaje przedtem, w iluminacjach Armenji i malarstwie gotyckim, przywodzi na myśl bliskie stosunkowo relacje tych środowisk na terenie średniowiecznego Lwowa i możliwości artystycznych oddziaływań na nieznaną nam jeszcze szkołę halicką.

<sup>1)</sup> Stasow, o. c. CXLIII. (XIII w.). Rkps. żywota Aleksandra Wielkiego z klasztoru Mechitarystów z wyspy św. Łazarza pod Wenecją.

<sup>2)</sup> Swiencickij: «Прикраси Рукописів Галицької України». I—III. Żółkiew 1922, 167.



53. Klucz z prezbiterjum.



54. „Hetojmazja“. Malowidło na jednym z pól sklepienia nawy.

## VII.

Analiza ikonograficzna, jakiej zkolei poddamy cykl malowideł kościoła św. Trójcy, obejmie ważniejsze i bardziej jedynie charakterystyczne przedstawienia, pozostawiając na stronie wizerunki silniej uszkodzone lub odtworzone w konwencjonalnych ramach. W przeciwstawieniu do poprzednich rozdziałów, precyzujących nici wiążące autorów malowideł z epoką lub poszczególnymi odcieniami artystycznej myśli Bizancjum, rozdział niniejszy dzięki swej stronie tematowej zmierza do posunięcia naszych wiadomości o subiektywnych upodobaniach artysty i zwyczajowych dłań kompozycjach.

Przegląd, jaki podejmujemy, rozpoczynamy od malowideł prezbiterjum, zatrzymując się na wstępie na przedstawieniu Pantokratora w pobliżu klucza sklepiennego, zasługującego na uwagę zarówno ze względu na całopostaciowe przedstawienie, rzadziej napotykanego w sztuce bizantyjskiej<sup>1)</sup>, jak i na ogólną jego kompozycję i towarzyszące jej szczegóły. Związany kompozycyjnie z ustawionymi trimorficznie na przyległych polach sklepiennych postaciami MB. i św. Jana, przywodzi na myśl zachodni układ tej grupy,

<sup>1)</sup> J. Strzygowski: „Orient oder Rom“. Leipzig 1901, 26 sq.



WSKRZESZENIE ŁAZARZA  
Malowidło na ścianie północnej kościoła św. Trójcy w Lublinie



TABLICA XX

WJAZD DO JEROZOLIMY  
Malowidło na ścianie północnej kościoła św. Trójcy w Lublinie

mianowicie absydjalną mozaikę bazyliki S. Miniato (XII w.)<sup>1)</sup>. Wrażenie to potęguje ponadto łańcuch gest błogosławieństwa oraz wirujące dokoła postaci Chrystusa, jakby wplecione w świetliste śmigła pozałamanej gwiazdzisto mandorli, symbole ewangelistów, weszły do sztuki wschodnio-chrześcijańskiej dopiero na skutek kontaktu jej ze światem Zachodu<sup>2)</sup>, tutaj zaś przymykające swą stylizacją do wyobrażeń powstałych bezpośrednio pod tym wpływem.

Rozglądając się w przedstawieniach cyklu pasyjnego, którego sumaryczna redakcja wskazuje na powstanie tych wyobrażeń w strefie zasięgu ikonografii bałkańskiej, m. i. zwłaszcza redakcja sceny Naigrwania się bliska kompozycji z r. 1317 cerkwi w Starem Nagoričino<sup>3)</sup>, nie sposób nie podnieść szeregu oddzielnych scen, wysuwających się na czoło bądź pewną odrębnością, bądź też charakterystyczną typowością ujęcia. Do rzędu pierwszej z tych grup należy przedewszystkiem kompozycja Komunii Apostołów, skonstruowana w sposób zupełnie nieprzeciętny, i bodaj że nie napotykający bezpośrednich analogij. Przyczyna tego fenomenu leży w podnoszonym już niejednokrotnie dualizmie środowiska, chłonnego ze specjalną łatwością zapożyczenia zachodnio-europejskie. Wbrew tradycyjnych dwóch postaci Chrystusa, symetrycznie ustawionych pod baldachimem cyborjum i rozdających równolegle chleb i wino klęczącym apostołom, zazwyczaj apostołowi Pawłowi i Piotrowi, akcja toczy się tu na tle omówionego już romanizującego muru, półpostacie zaś Chrystusa wrosnięte są w mocarną postać Boga-Ojca, jedną rękę unoszącego do góry ruchem błogosławieństwa, w drugiej zaś trzymającego sferę. Owe zastąpienie zwyczajowej koncepcji personifikacją Trójcy św. przywodzi na myśl tkwiące w jej stylistycznej i kompozycyjnej<sup>4)</sup> redakcji wzory zachodnie — aczkolwiek nie bez znaczenia jest okoliczność, że jedynym, dalszym wprawdzie podobieństwem może się wykazać w sztuce bizantyjskiej fresk w Rawanicy, na którym między dwiema konwencjonalnymi postaciami Chrystusa stoi trzecia, błogosławiąca postać — w stroju archijereja<sup>5)</sup>. Kompozycja lubelska, wyśrodkowująca niejako obie te charakterystyczne koncepcje, stworzyła rozwiązanie samorodne, uzmysławiające plastycznie atmosferę środowiska. Zachodniość ta, występująca poza omówioną sceną en bloc w całej dekoracji absydy, rozpatrywanej w różnych nawet płaszczyznach, wyjawia się w sposób specjalnie interesujący w kilku innych jeszcze kompozycjach. W pierwszym rzędzie zasługuje na podejrzenie pod tym kątem widzenia scena Kustodji, której interpretacja posiada w pewnym sensie historyczne znaczenie dla dziejów rozwoju średnio-wiecznego ruskiego malarstwa, przymykając blisko do analogicznej sceny w cerkwi na Wołotowie. W kompozycji lubelskiej, owianej duchem trecenta, myrrofony zbliżają się do grobu w postaci sarkofagu z widoczną wewnątrz ocalałą postacią, na wierzchu którego, na desce zamykającej, siedzi anioł zwrócony do św. niewiast, z rozłożonymi symetrycznie skrzydłami, przybrany w stułę. Rysem zasadniczym zjawia się tu brak rotundy Grobu Chrystusowego<sup>6)</sup>, występującego niezmiennie na starszych zabytkach sztuki bizantyjskiej. To ustąpienie przez rotundę miejsca desce sarkofagowej, nie bez słuszności Ajnałow związał z kultem deski Grobu Zbawiciela, jaki rozwinął się na Za-

1) G. Clausse: „Basiliques et mosaïques chrétiennes (Italie-Sicile)“. Paris 1893, II, 199—201.

2) N. Kondakow: «Исторія византийського мистецтва». Одеса 1876, 252, 255—256.

3) N. Okuniew: Monumenta Artes Serbiae. I. Zagrebiae-Pragae 1928.

4) Molsdorf, o. c. 1.

5) Okuniew, «Средн. росписи...» I. c. 384.

6) Cf. Tobler: „Itinera et descriptiones Terrae Sanctae“. Genavae 1877, I, 58 i 146.

chodzie w związku z ukazaniem się tam ich relikwii po złupieniu przez krzyżowców Konstantynopola <sup>1)</sup>). Ów charakterystyczny zachodni posmak noszą dwie dalsze jeszcze sceny z pośród pasyjnego cyklu, jakimi są usytuowane w pobliżu siebie kompozycje Biczowania i Rozpięcia, zredagowane pod wpływem Italji. Co do pierwszej z nich pod-



55. Seraf. Fragment z polichromji sklepienia prezbiterjum.

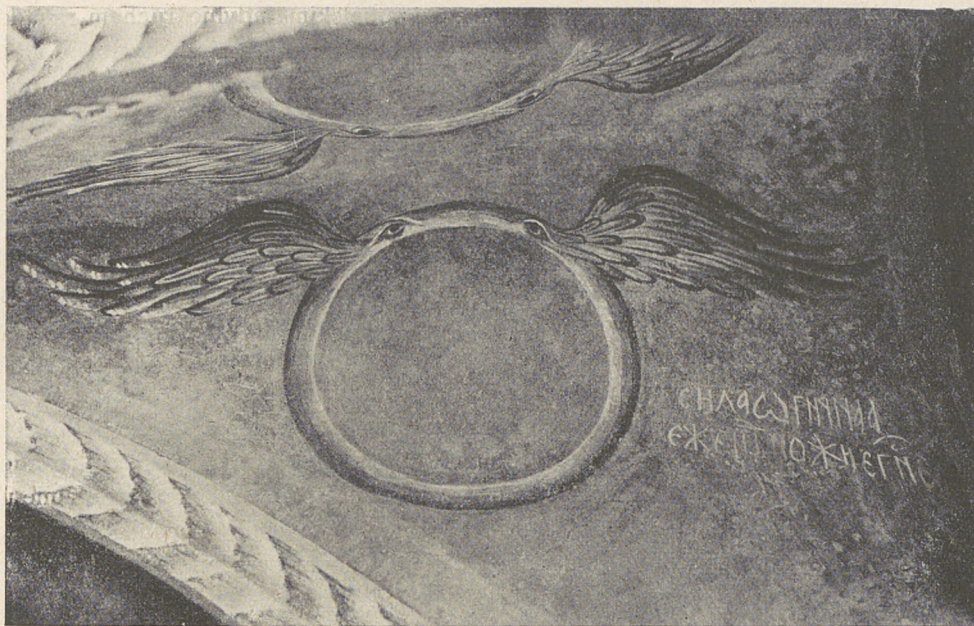
nieść należy jej charakterystyczną dla sztuki wczesno włoskiej koncepcję, zwierającą się dokoła centralnego motywu kolumny <sup>2)</sup>), rozpowszechnioną w całej sztuce zachodniej przy końcu wieków średnich — w drugiej zaś motyw mdlejącej Marji pod krzyżem, osuwającej się bezwładnie na ręce niewiast <sup>3)</sup>), co do którego nie bez pewnego prawdopodobieństwa można mniemać, iż wszedł on do sztuki wschodnio-chrześcijańskiej via Bał-

<sup>1)</sup> «Журналъ Минист. Народн. Просв». 1906, Nr. 6, 247 sq. Por. Dyptyk z Berna oraz fresk w Małym Gradzie. W kwestji wpływów zachodnich vide G. Millet „Recherches...“ 531 sq. Dyptyk Berneński sq. I. Stammer »Der Paramentenschatz“ Bern 1895, 30.

<sup>2)</sup> Millet, o. c. 653l.

<sup>3)</sup> Rohault de Fleury: „La Sainte Vierge“. Paris 1878, I, 219. Millet, o. c. 682.





56. Tron. Fragment z polichromji sklepienia prezbiterjum.

kany<sup>1)</sup>. Na wyodrębnienie zasługuje również utrzymana w redakcji XIV w. scena Ostatniej Wieczery, w której dostrzegamy oddalającego się Judasza z djabłem na karku — rys rzadki i charakterystyczny dla Kapadocji<sup>2)</sup>, przejmowanie od której motywów ikonograficznych jest tak właściwe szkole Macedońskiej.

Większe naogół (w drodze naturalnej) zniszczenie malowideł nawy i łuku tęczowego, zacierające szereg szczegółów, utrudnia wybór tematów zasługujących na uwagę pod kątem widzenia przemian i linii rozwojowej ikonografii. O ile pominiemy niewzbudzające zainteresowania z tego punktu widzenia wizerunki anachoretów, proroków i świętych, oraz nie dające się wprowadzić w tok genetyczny sceny hagiograficzne i domniemane ilustracje psalterza na ścianie południowej, pozostanie wówczas nam do rozpatrzenia w tym obrębie niewielki zaledwie cykl, z którego po odrzuceniu scen typologicznych eliminujemy dla naszych rozważań kwatery Zwiastowania, Chrztu, Wjazdu do Jerozolimy, Wskreszenia Łazarza, Przemienienia i wreszcie „Noli me tangere”. Trzecią i czwartą z tych scen możemy z powodu zniszczeń warunkowo jedynie omówić, pominać natomiast zupełnie musimy scenę Uśpiania MB., której stan zachowania nie pozwala na pobieżną nawet analizę.

Scena Zwiastowania w malowidłach lubelskich, rozerwana zgodnie z Hermeneją przez rozmieszczenie po bokach łuku tęczowego, zredagowana jest w duchu jednego z wariantów XIV stulecia, przedstawiającego Marię siedzącą i przędzącą, i rozpowszechnionego na terytorjum Macedonji Zachodniej, Nowgorodzie, Wschodniej Armenji i Mistry<sup>3)</sup>. Motyw przędzenia, oparty na wątku apokryficznej ewangelji Pseudo-Mateusza<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Cf. Okuniew, o. c. 386.

<sup>2)</sup> Millet, o. c. 291.

<sup>3)</sup> Millet, o. c. 74.

<sup>4)</sup> Ch. Michel et P. Peeters: „Evangiles apocryphes”. Paris 1924, I, 88. (Collection Lejay).

i Protoewangelji Jakóba<sup>1)</sup>), uwydatnia się na fresku lubelskim jedynie ruchem rąk, które porzuciły dopiero co wrzeciono, niewidoczne dziś wskutek zniszczenia malowidła. Usytuowanie Marji na półkolistym tronie, z twarzą zwróconą w prawo ku aniołowi, na tle bazylikalnej budowli, przypomina tetraewang. Berlińskie, Berol. qu. 66<sup>2)</sup>), oraz paryskiej BN., gr. 54). Anioł zwiastujący nadchodzi w wyprostowanej, nie załamanej jak na freskach nowgorodzkiej postaci, w jednej ręce trzymając laskę, drugą wysuwając ruchem błogosławieństwa — gest występujący już na reliefie katedry Maksymiljana (c. 556<sup>3)</sup>).

W scenie Chrztu w Jordanie, płynącym wąskim korytem między ząbionymi brzegami skał, stoi Chrystus, pogrążony do pasa w wodzie; brak gestu maskującego *sexus*. Na lewym brzegu rzeki stoi Jan Chrzciciel z twarzą uniesioną ku górze, opierając rękę na głowie Zbawiciela — na prawym trzej adorujący aniołowie. Wśród fal rzeki, w prawym rogu kompozycji, widnieje personifikacja Jordanu — remanent „genii loci“ sztuki hellenistycznej. Kompozycja skonstruowana jest zatem w duchu XII w., kontynuowanego i doskonalonego przez całe stulecie XIV. Orientalną, syryjsko-kapadocką innowacją jest obecność już 3 aniołów<sup>4)</sup>). Antyczny strój Chrzciciela oraz frontalnie ujęta postać Chrystusa wskazują na typ rozpowszechniony w Rosji, Armenii i częściowo Serbii<sup>5)</sup>). Ogólny charakter sceny bizantyjsko-hellenistyczny. (Personifikacja, strój Chrzciciela, Chrystus en face, brak maskującego gestu).

Zniszczona kwatery wjazdu do Jerozolimy częściowo może być tylko brana pod uwagę. Jako szczegół, rzucający się w oczy mimo złego stanu zachowania malowidła, należy podnieść obecność dwojga dzieci, rzucających identycznym ruchem koszule swe pod nogi oślicy — motyw orientalny, adoptowany przez ikonografię Serbii i Macedonii<sup>6)</sup>). Mniej uszkodzona kwatery Wskrzeszenia Łazarza wykazuje się również redakcją wspólną dla Macedonii, przypominając w pewnych szczegółach freski w Studenicy i Verrii<sup>7)</sup>). Obok tych cech pokrewieństwa, wyjawiających się m. i. w umieszczeniu mumii zmarłego w sarkofagu oraz w rozmieszczeniu sceny na tle murów Betanji, podnieść należy pewne rysy odrębne, — w pierwszym rzędzie brak pacholka, odwijającego całun; ponadto zwraca uwagę obecność Marty, stojącej podobnie jak w Verrii w tle sarkofagu z zasłoniętymi oczyma, podczas gdy obok Marji, jakby zastępując cofniętą w głąb Martę, rzuca się do stóp Chrystusa druga postać niewieścia, przybrana w jaśniejsze maforjum.

Interpretacja zachowanej nieźle sceny Przemienienia zredagowana jest w duchu pism teologa XII w. Mesaritesa<sup>8)</sup>), stwarzającego koncepcję bizantyjską tej sceny w sztuce dzięki komentowaniu w sposób swoisty emocjonalnego stanu apostołów: Piotr, najenergiczniejszy przemawia, Jakób, najstarszy klęczy, Jan nic nie widzi, lub upada jak na fresku lubelskim. Analogie w ramach tego typu dadzą się wyczuć z freskami w Gracaniczy<sup>9)</sup>) oraz szeregu zabytków ruskich XV w. Zwłaszcza nasuwa analogie obraz z Zohatyna (XIV). Że wykazane w szeregu tych kompozycji naśladownictwo szkoły macedońskiej nie było niewolniczym, lecz umożliwiło malarzowi indywidualizowanie poszczególnych obrazów, świadczy scena „Noli me tangere“ — w której, usytuowany

<sup>1)</sup> Idem, I, 22.

<sup>2)</sup> Millet, o. c. fig. 20.

<sup>3)</sup> Millet, o. c. fig. 21.

<sup>4)</sup> Strzygowski, „Das Etschmiadzin-Evangel...“ I. c. 43—44.

<sup>5)</sup> Strzygowski: „Ikon. der Taufe Christi“, I. c. 26.

<sup>6)</sup> Millet, o. c., 183—184.

<sup>7)</sup> Idem, 270.

<sup>8)</sup> Idem, fig. 215 i 216.

<sup>9)</sup> A. Heisenberg: „Grateskirche u. Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins I.“ Leipzig 1903, 33, 182.



PRZEMIENIENIE PAŃSKIE

Malowidło na ścianie północnej kościoła św. Trójcy w Lublinie



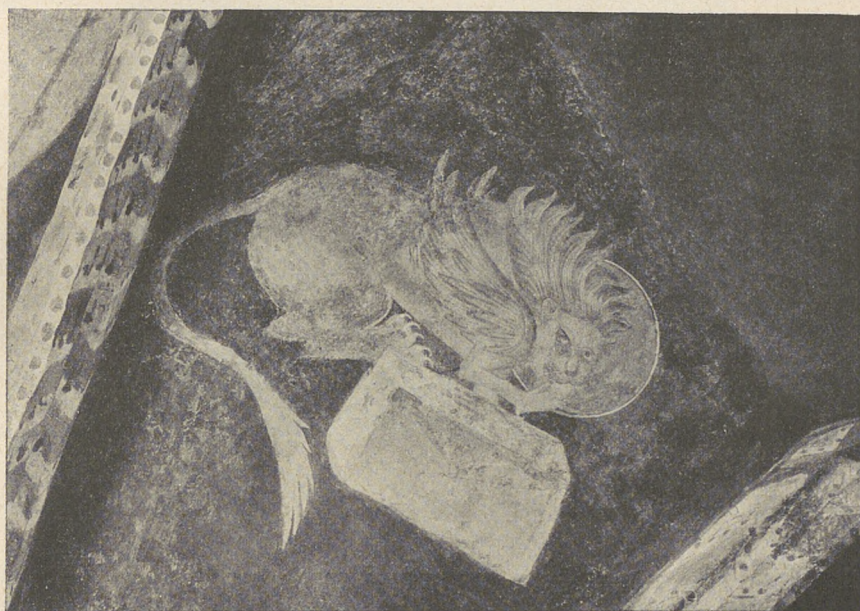
CHRZEST CHRYSYUSA W JORDANIE  
Malowidło na ścianie północnej kościoła św. Trójcy w Lublinie

frontalnie Zbawiciel, reprezentuje typ monumentalny<sup>1)</sup>), zaś skupione z jednej strony św. niewiasty zdają się zapowiadać swem usytuowaniem zaczerpnięty z fryzu kontynuacyjny tok narracji<sup>2)</sup>).

Osobną wreszcie kompozycję nader ciekawą ikonograficznie, stanowi zagadkowa kompozycja zachodniej ściany, przedstawiająca jak się zdaje „Tobiasza z Aniołem“: nieprzeciętna kompozycja tego obfitującego w hellenistyczne reminiscencje malowidła stanowi rozległe pole do badań.

<sup>1)</sup> Millet, 222.

<sup>2)</sup> Idem, 229



57. Lew św. Marka. Fragment z polichromji sklepienia nawy.



58. Św. Tomasz. Malowidło ściany północnej.

### VIII.

Materiał, zebrany drogą analitycznego rozpatrzenia polichromji lubelskiej pod kątem różnopłaszczyznowych zagadnień, doprowadza w wyniku dokonanej reasumcji do sformułowania ogólnikowego wprawdzie, tem niemniej zbliżonego do prawdy, poglądu.

Dekoracja kościoła św. Trójcy jest dziełem trzech malarzy, pracujących kolektywnie, przyczem jednostce naczelnej, imieniem Andrzej, przypisać należy autorstwo części absydjalnej, malarzowi drugiemu partje łuku tęczowego i ściany północnej, wreszcie trzeciemu pracownikowi, będącemu jak się zdaje siłą pomocniczą, — ścianę południową i może zachodnią. Całokształt polichromji wykazuje związek wyraźny z epoką bizantyjskiego renesansu artystycznego za Paleologów, z właściwym temu ruchowi reaktywowaniem form romańsko-gotyckich, aczkolwiek silniejsze niż gdzieindziej wpływy zachodnie, widoczne w malowidłach absydy, w przeciwieństwie do pewnego tradycjonalizmu malarza nawy, wskazują na wyraźne związanie autora tej części polichromji ze środowiskiem o zachodnio-europejskiej kulturze. W dekoracjach nawy, obok XIV-go

traktowania pejzażu w manierze konstantynopolsko-weneckiej zwracają uwagę remanenty illuzjonistycznego traktowania tła krajobrazowych, wynikające jak się zdaje z posługiwania się rękopisem. Na tę ostatnią okoliczność wskazuje obok szeregu zapożyczeń kompozycyjnych strona tematowa polichromji, wykazująca się daleko sięgającą kongruencją z psalterzem, graficzność partii prezbiterjalnej oraz przejęty w tym wypadku bezpośrednio z iluminacji izolacyjny system obramień kwaterowych. Macedońska redakcja ikonograficzna, przejęty od polichromistów serbskich sposób tematowego rozłożenia kwater, szereg ikonograficznych (Prorok Eljasz na puszczy), ornamentacyjnych, kompozycyjnych (wizerunek konny Jagiełły) i stylistycznych zapożyczeń bałkańskich, w pierwszym rzędzie zaś tak właściwe Bałkanom zamiłowanie do rozwijania cyklu pasyjnego, orientują w kierunku wyrazistych związków malarzy ze sztuką średniowiecznej Serbji, kontaktujących z nią przypuszczalnie jedynie w sposób pośredni. Zawodne próby wiązania występującego tu imienia malarza z tą lub inną nasuwającą się historyczną postacią, przeciw którym to tendencjom, w innym wprawdzie zakresie, powstawał jeszcze Deonna<sup>1)</sup>, ustąpić muszą nawet przy dalej posuniętym niż w omawianym wypadku stanie badań, charakterystyce środowiska i epoki. Skonkretyzowanie granic emanacji, wymykającej się w wyniku analitycznych badań nieznaną jeszcze sztuki, ustalenie jej terytorjalnych ośrodków i artystycznych relacji z pniami macierzystymi, wyczerpują, narazie przynajmniej, cele i zadania niniejszej pracy.

Powoływany niejednokrotnie w toku rozprawy renesans sztuki Rzymskiego Imperjum, mający miejsce za dynastji Paleologów, osiągnął jak wiadomo plastyczny swój wyraz w szeregu dzieł monumentalnego i sztalugowego malarstwa epoki — w pierwszym rzędzie w malowidłach peloponeskiej Mistry i Bałkanów, oraz mozaikach Konstantynopola, poniekąd zaś i Wenecji. Niemal równorzędnie do trzech tych zasadniczych grup powstały zasilone ich sokami freski Nowgorodzkiej i Suzdalskiej Rusi oraz mniej liczna i niższa jakościowo grupa dekoracyj kaukaskich. Ta nowa sztuka, mówiąc słowami Diehla, jaka przenika dzieła XIV w. — jest to sztuka żywa i szczerą, pełną ruchu i malowniczych rysów, porwana realizmami i prawdziwymi obserwacjami. Indywidualizuje ona typy, nieraz o brutalnej ludowej charakterystyce, wkładając jednocześnie w swe utwory jakąś nieoczekiwaną naiwność i świeżość, które nie wykluczają jednak partyj o wyszukany wykwincie oraz zdolności do wzniesienia się do niezwykłego stylu. Z rzadkiem poczuciem dekoracyjnych wartości łączy ona poczucie niezrównane barwy: jej koloryt wesoły i jaśniejący, zwarty i łagodny sugeruje nieraz czar wyjątkowy. Przytoczona definicja sztuki bizantyjskiej omawianego okresu, podnosząca jej ewolucyjny i logiczny rozwój, późno wszakże stosunkowo została sformułowana, przy bliższej zaś precyzji genezy tej ważkiej przemiany — niemal rewolucji artystycznej — stanowiska zajęte przez poszczególnych bizantynologów uległy głębokiemu zróżnicowaniu. Pomijając starsze, nie odpowiadające rzeczywistości interpretacje dekoracyj Kachrie-Dżami poczynione przez Kondakowa<sup>2)</sup> i Richtera<sup>3)</sup>, z których pierwszy datował je na okres XI—XIII stulecia, drugi zaś zdołał dopatrzeć się w nich nieledwie że pośredniego udziału Giotta, zasługuje na zrekapitulowanie szeregu późniejszych hipotez, wyznaczających do pewnego stopnia szlaki ekspansywne tej sztuki. Od przytoczonych tu po-

<sup>1)</sup> W. Deonna: „L'Archeologie, sa valeur, ses methodes“. Paris 1912, I, 264 sq.

<sup>2)</sup> N. Kondakow: «Византийскія церкви и памятники Константино.» Одесса 1887, 165.

<sup>3)</sup> P. Richter: „Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients“. Zeit. für bild. Kunst, XII, 1878, 205—206.

glądów odbija w pierwszym rzędzie również wprowadzie już przestarzały, przejawiający tem niemniej w swoim czasie pewne intuitywne wartości, sąd Woermana, wyczuwającego w dekoracji klasztoru Chora niejako nawrót sztuki bizantyjskiej do form włoskiego trecenta<sup>1)</sup>. Drugą grupę sądów przyniosły badania późniejsze, zawarte w publikacjach bieżącego stulecia. Otwiera ich szereg rozgłośna „syryjska hipoteza“ Strzygowskiego<sup>2)</sup>, kontynuowana następnie z mniejszym powodzeniem przez Szmida<sup>3)</sup>, skorygowana zaś ostro pod kątem zagadnień metodycznych przez Kondakowa<sup>4)</sup>, z innego zaś punktu widzenia przez Milleta<sup>5)</sup>. Reakcją, skierowaną przeciw tej hipotezie, poddającej w zależność sztukę Bizancjum od niekompletnie jeszcze zbadanej syryjskiej sztuki i jej nieznanym bliżej archetypów, była książka Diehl'a, który wystąpił w obronie autonomiczności renesansu sztuki Bizancjum za Paleologów, wychodząc z założeń ogólnokulturalnych, w pierwszym zaś rzędzie podając w charakterze uzasadniających przesłanek odrodzenie zamiłowania do hellenistycznej literatury oraz wprost helleńskiego patriotyzmu. To nieusprawiedliwione dla historyka sztuki podejście do zagadnień ściśle formalnych wywołało replikę ze strony Ajnałowa, wskazującego na niewłaściwość obranej drogi — który też w r. 1917 wystąpił z własną swą definicją Renesansu Paleologów, upatrując w nim, obok pewnych rozwojowych cech, znamieny fakt nawrotu do form hellenistycznych z jednej, do form romańsko-gotyckich — z drugiej. Sformułowana przez Ajnałowa definicja, której słuszność naszym zdaniem znalazła niejednokrotnie potwierdzenie w toku analitycznych rozważań nad polichromją kościoła św. Trójcy, zakwestjonowała<sup>6)</sup> w zasadzie samodzielność tego prawdziwego „stil nuovo“, zbliżając się tą stroną ujęcia do równoległe niemal opublikowanych badań Millet'a, wykazującego jak wielkie wpływy na malarzy XIV w. wywarły zabytki minjatorstwa wcześniejszych okresów wschodnio-chrześcijańskiej sztuki, kopjowanie i trawestowanie których w celu regeneracji zużytych już form artystycznych weszło nieledwie powszechnie w życie i da się stwierdzić zarówno u mozaicystów Kachrie-Dżami<sup>7)</sup>, jak i u dekoratorów Serbji i Mistry<sup>8)</sup>. Proces tej transumpcji posuwał się wszakże raczej w kierunku reaktywowania starszych redakcyj ikonograficznych, oraz wzbogacania strony tematowej, nie wykazując natomiast tendencji do zapożyczeń w dziedzinie formy artystycznej. Przemiana owej „jaśniejącej“, jeśli użyjemy tu wyrażenia Diehl'a, monumentalnej sztuki malarskiej, jaka rozkrzewiła się w połowie XIV w., nosi w plastycznej swej stronie cechy kulturalnych i samodzielnych pogłębień zarówno hellenistycznego dziedzictwa, jak i penetracji italskich. Te ostatnie z natury rzeczy znalazły najsilniejszy rezonans na półwyspie Bałkańskim, w średniowiecznej Serbji, której koloryt w dobie przed-Kossowskiej przypomina pod wieloma względami współczesną jej, aczkolwiek rozwijającą się w innych płaszczyznach, dworską kulturę zachodniej Europy. Tu, jak nigdzie może przedtem, w bogatym ilościowo i jakościowo zespole XIV-nych polichromij, uwydatniła się w całej pełni żywotność tej nowej sztuki, splatającej w jedyny w swoim rodzaju aljaż słowiańską miękkość wyrazu

1) K. Woermann: „Geschichte der Kunst“. Leipzig 1905, 397.

2) Strzygowski: „Die Miniaturen...“ l. c.

3) Schmidt, l. c.

4) Kondakow: «Македония...» l. c., 279 sq.

5) G. Millet: „Byzance et non l'Orient“. Revue Archeol. XI, 1908, 171 sq.

6) Ajnałow, o. c. 225.

7) Millet: „Recherches...“ l. c., 651.

8) Idem, 689.





TOBJASZ S. Z ANIOŁEM (?)  
Malowidło zachodniej ściany kościoła św. Trójcy w Lublinie

BIURO  
KRAJOWE  
MUSEUM  
LUBLIN

800



TABLICA XXIV

DANIEL W LWIEJ JAMIE

Malowidła ściany zachodniej kościoła św. Trójcy w Lublinie

ŚW. TEODOR TYRON



59. Archanioł Michał z ikonostasu w Dalewie (XVI w.).  
(według Swiencickiego).



60. Gościnność Abrahama. Fragment ikony A. Rublewa.  
(XV w.) (według Lichaczewa).

z oryentalizującym zamiłowaniem do drastyki przedstawień pasyjnych, oraz bizantyjski tradycjonalizm form z rozrywającym go tchnieniem południowo-zachodniego średniowiecza.

Podnoszone niejednokrotnie, acz nie zawsze w sposób konkretny, związki artystyczne malarstwa monumentalnego Rusi XIV w., zaznaczające się jeszcze w malowidłach klasztoru Teraponta<sup>1)</sup>, szły w parze z faktami ogólnokulturalnego znaczenia. Przy końcu wieków średnich jesteśmy świadkami nawiązanych przez Ruś stosunków



61. Archanioł Michał. Suzdalska ikona z XIV w.  
(według Syczewa).

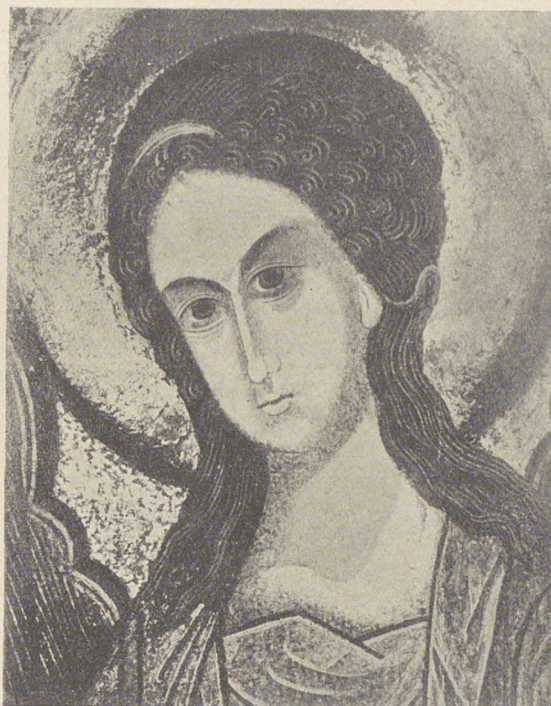
z południową słowiańszczyzną (przeważnie z Bułgarami) oraz stopniowego — wprawdzie jak się zdaje o sporadycznym charakterze, napływu bułgaro-serbskich emigrantów, osiągających niejednokrotnie większe znaczenie<sup>2)</sup>. Ta italizująca, jak podniósł to jeszcze Kondakow, sztuka Serbji, rozkwitająca w szczytowym okresie rozwoju jej państwowości, musiała posiadać wszakże jakieś utarte łożysko, o stałym kierunku, które ułatwiało proces jej ekspansji do oddalonych, północno-zachodnich dzielnic Rusi. O przykładach bezpośredniego udziału malarzy bałkańskich w pracach dekoratorskich Rusi Nowgorodzkiej lub Suzdalskiej, tego rodzaju jak chociażby znany fakt udziału Teofanesa Greka<sup>3)</sup>, narazie nie jesteśmy przynajmniej poinformowani. Wkraczając w granice hipotez, snadniej będzie okoliczność tej swoistej infiltracji wytłumaczyć faktem istnienia

<sup>1)</sup> Georgjewskij, o. c. 52.

<sup>2)</sup> A. Sobolewskij: «Южно-славянское влияние на русскую письменность в XV—XVI в.» СПб. 1894, 11—14.

<sup>3)</sup> I. Grabar: «Феофан Грек». Казань 1923.

jakiegoś nieznanego nam jeszcze bliżej terytorjalnego przewodnika, transponującego drogą naturalnego rozkładu artystyczne wartości południowo-słowiańskiej sztuki. Możliwość tę podniósł w swoim czasie już Kondakow, wyczuwając intuicyjnie udział w tym procesie Halicza i ziem przyległych Mołdawo-Wołoszczyzny i Bukowiny<sup>1)</sup>: założenie to zyskuje na wadze, zważywszy ściśle związki kościelne Halicza z Rusią XIV w.<sup>2)</sup>, które stwarzały konkretne podłoże do ulokowania tej stacji pośredniczącej właśnie na terytorjum Ziemi Czerwieńskich.



62. Archanioł. Nowgorodzka ikona z XIV w.

Polichromja lubelska, z jednej strony nosząca wyraźne znamiona jakby przepuszczonych przez filtr dotknięć średniowiecznej sztuki serbskiej, wykazująca się szeregiem właściwych tej sztuce rysów ikonograficznych, z drugiej zaś ujawniająca niejednokrotnie prowincjonalizm ujęcia, z wrodzoną mu tendencją do reaktywowania starszych form, — wyrasta w świetle przeprowadzonych rozważań na dzieło takiej pośredniczącej stacji w ogniwie bałkańsko-ruskim, której geograficzne usytuowanie predestynowało zawczasu na rolę transformatora wpływów południowo-słowiańskich, zaś osłabienie życia polityczno-kulturalnego skazywało z góry na w pewnym sensie retrospektywność interpretacji. Ważki i brzemienny w następstwa domysł Kondakowa, w zestawieniu z materiałem osiągniętym z analizy malowideł kościoła św. Trójcy, ujawnia tak daleko stosunkowo idące zgodności, iż przyjęcie go za podstawę do dalszych prac w tym kierunku zdaje się być obiektywnym wskaźnikiem, wolnym od sugestji autorytetu tego badacza. W charakterze niepozbawionej podstaw

<sup>1)</sup> N. Kondakow «Иконография Богоматери». СПб. 1911, 204, 207.

<sup>2)</sup> E. Gołubinskij: «История русской церкви». Москва 1911. II/I, 98—144, 190 sq.

objekcji nasuwałaby się wszakże uwaga o możliwości pracowania w Polsce nie wyłącznie reprezentantów owej stacji halickiej, ile raczej przybyszów z leżących bardziej ku północy ziem ruskich — w wykazujących się bogatą i ciekawą spuścizną artystyczną w dziedzinie monumentalnego malarstwa i odbijające w nader żywych refleksach tony sztuki Bałkanów. Wysuwałaby się tu na czoło przede wszystkim ziemia Smoleńska, co do której wiemy, iż docierały tam rękopisy południowo-słowiańskie<sup>1)</sup>; zaś córka Witolda, księżna moskiewska Zofja, wywiozła właśnie stamtąd ikony wielkiej wartości<sup>2)</sup>. Konfrontując wszakże szczupłe nad wyraz przekazy źródłowe, aczkolwiek nie ustępujące jakościowo analogicznym wiadomościom o malarzach zachodnich, nie natrafiamy na okoliczności, mogące w sposób stanowczy zanegować udział ziem czerwieńskich w tym ruchu artystycznym — i to udział dominujący. Pomijając ważki fakt udziału przemyslanina Hayla (który wszakże zdaje się być postacią drugorzędną w tym zespole malarskim) oraz zachodniość uzbrojeń, odtworzonych z pedantycznością, mówiącą o stałym obracaniu się malarzy w zachodniej atmosferze — konkretnych wskazówek w interesującej nas kwestji dostarcza materiał paleograficzny, mocno przetrzebiony zarówno wskutek zniszczeń jak i niewłaściwej restauracji prezbiterjum; mimo tych niepowetowanych luk, fragmenty widoczne dotąd na inskrypcjach nimbowych i rolkowych, oraz dłuższy napis fundacyjny, uprawniają do wypowiedzenia o nich sądów z większym powodzeniem, niż to w swoim czasie uczynił prof. Karinskij. Zarysowujące się w wyniku zróżnicowanie opinii jest rezultatem większego materiału zabytkowego, udostępnionego podczas powojennej restauracji, a nieznanego rosyjskiemu badaczowi, opierającemu się jedynie na napisie fundacyjnym. Prof. I. Ogijenko, rozporządzający tym skompletowanym już materiałem<sup>3)</sup>, zdołał definitywnie określić provenjencję jeśli nie malarza, to w każdym razie skryptora tych napisów, wykazując ich zachodnio-ruskie (ukraińskie) brzmienie<sup>4)</sup>, oraz liczne naleciałości południowo-słowiańskie, powszechne podówczas w użyciu na Rusi zachodniej. Szczupłość nie tylko dochowanych, lecz i mających niegdyś miejsce napisów, usuwa przypuszczenie o używaniu specjalnego pisarza do wykonywania tych inskrypcyj, — to też zdaje się być ze wszech miar prawdopodobnym, iż zarówno malowidła kościoła św. Trójcy, jak i wyjaśniające je napisy wykonali malarze z Rusi Czerwieńskiej. Istnienie południowo-słowiańskich wpływów w inskrypcjach zdaje się przemawiać nietylko za lingwistycznym ich rodowodem, ile raczej przejęciem z południowo-słowiańskiego, prawdopodobnie serbskiego rękopisu, którym, jak można o tem wnioskować, posługiwano się przy malowaniu kościoła<sup>5)</sup>.

Przyjmując zatem, w formie zresztą fakultatywnej, polichromję zamkowego kościoła św. Trójcy jako pierwsze, oparte na konkretnych możliwościach dzieło monumentalnego malarstwa szkoły halickiej, której granice terytorjalne zdają się naogół pokrywać z ziemiami Rusi Czerwieńskiej, należy tem niemniej wziąć pod uwagę wypowiedziany ostatnio sąd Grabarja<sup>6)</sup>, widzącego w malowidłach lubelskich problematyczne

<sup>1)</sup> Cf. Gołubowski: «Исторія смоленской земли XV в.» Кіевъ 1895, 245.

<sup>2)</sup> D. Rowinski: «Обозрѣніе иконописанія въ Россіи». СПб. 1903, 7.

<sup>3)</sup> Na skutek mego zwrócenia się prof. Ogijenko przeprowadził uprzejmie analizę paleograficzną, która złożyła się w wyniku na oddzielną broszurę.

<sup>4)</sup> Ogijenko, o. c. 7—8.

<sup>5)</sup> Jako przykład docierania na teryt. Czerwonej Rusi zabytków plastyki południowej słowiańszczyzny może służyć ikona w Busowiskach, z XV w. z wyobrażeniem św. Dymitra i Jerzego. Swiencickij, o. c. 16.

<sup>6)</sup> Grabar, o. c. 98.

jeszcze wprowadzie dzieło Andrzeja Rublewa, owego spóźnionego Duccia Rusi końca wieków średnich. Malarz ten, którego szereg prac sztalugowych odnaleziono w ostatnich czasach pod powłoką późniejszych przemalowań, znany jest nader powierzchownie z fragmentarycznie dochowanych lub zniszczonych dekoracji monumentalnych, do niedawna zaś był niemal apokryfem, ogniskującym niepozabawione emocjonalnego podkładu uznanie nauki rosyjskiej. Przyjmując za punkt wyjścia jego naczelne, stwierdzone niewątpliwie dzieło, jakim jest słynna Trójca Anielska i zestawiając je z malowidłami absydy naszego kościoła, gdyż tylko o takim zestawieniu może być mowa, — wyczuwamy całą rozległość różnicy, jaka dzieli wyrafinowanie uduchowioną ikonę Trojce-Sergjewskiej Ławry od racjonalistycznej wymowy kwater kościoła św. Trójcy. Utalentowany uczeń Teofanosa Greka, zarówno w tem szczytowem swem dziele, jak i w odkrytych ostatnio dalszych swych utworach<sup>1)</sup> (częściowo mocno problematycznych), wykazuje się godnym spadkobiercą, przepuszczonej wprowadzie przez pryzmat bizantynizmu, tem niemniej helleńskiej kultury swego nauczyciela: grafik par excellence, osiąga niezwykle efekty zarówno w subtelnem okonturowaniu twarzy, precyzją swego zarysu sugerującym niemal miękkość wyrazu, jak i w metalicznie łamiących się szatach, rytmika których obfituje w muzyczne prawie wartości. Jego rozpięchłe blikowanie przypomina swą delikatnością sfumato quattrocentystów. Łagodnym sylwetom tych postaci wtóruje w sposób przedziwny przenikający je koloryt, utrzymany w ulubionym przez Rublewa zespole zimnych błękitno-różowawych odcieni<sup>2)</sup>, chłodem swej tonacji zestrzajający się z idealizowanymi wizjami malarza. Przemalowane do gruntu absydjalne malowidła zamkowego kościoła usuwają możliwość korelacji tych tak charakterystycznych dla twórczości Rublewa cech. Wszakże przyglądając się resztkom ocalałym z pod przemalowań i niefortunnych restauracji fresków Rublewa lub poszczególnym obrazom, odnajdziemy na nich szereg dość charakterystycznych głów apostołów przypominających niekiedy swą charakterystyką niektóre głowy z fresków lubelskich<sup>3)</sup>. Mało przemawiające naszym zdaniem za autorstwem Rublewa ikony ze wsi Wasiljewskoje oraz zły stan zachowania monumentalnych Rublewskich dekoracji, osłabia jednak aurytatywność nasuwającej się analogji. Ta pewna nić pokrewieństwa formalnego, jaka w tej dziedzinie łącznie z uskokowami opadami himatjonów zarysowywałyby się między Andrzejem Rublewem i Andrzejem Anonimem lubelskiego zamku, zdaje się bazować na innej zupełnie płaszczyźnie. Jest nią malarstwo dzielnicy Suzdalskiej, łączność z którym Rublewa, aneksjowanego początkowo na rzecz szkoły nowgorodzkiej, następnie zaś desygnowanego na prekursora zarządzającej się sztuki moskiewskiej, zdaje się coraz to bardziej wypuklać. Suzdalskość sztuki Rublewa ilustruje najeźniej konfrontacja jego Trójcy lub Zwenigorodzkiej jej repliki z ikoną św. Michała Archanioła z kolekcji Riabuszyńskiego, tej czołowej przedstawicielki XIV-nej sztuki Suzdala. Stanie się wówczas zrozumiała pochodność sztuki Rublewa z tego mało dotąd zbadanego środowiska, uwydatniająca się nie tylko w bliskim ułożeniu szaty i jej załomów, lecz i w wykroju skrzydeł, charakterystycznym osadzeniu lotek, budowie czaszki, rodzaju interpretacji podocznych torebek, rozmieszczeniu i wzajemnem ustosunkowaniu się ust, szyi i nosa. Jeśli zaś uprzytomnimy sobie,

<sup>1)</sup> Np. ikonostas ze wsi Wasiljewskoje oraz ikony z soboru Uśpienia w Zwenigorodzie. Grabar, l. c. 81, 94, 99.

<sup>2)</sup> Idem, 74, 95.

<sup>3)</sup> Np. głowy świętych idących do Raju na fresku Włodzimierskiego Uśpińskiego Soboru lub ikony Wniebowzięcia ze wsi Wasiljewskoje, l. c. 76.

jak silnym — o ile można dziś o tem sądzić, — był związek artystyczny Halicza z Suzdalem w kwitnącem jeszcze średniowieczu<sup>1)</sup>, wówczas stanie się zrozumiałem, iż niedoceniony dotąd twórczy artystycznie pierwiastek Suzdalski nietylko zapłodnił Rublewa, lecz i oddziaływał na malarstwo ziemi Czerwieńskiej, rekonstruowane obecnie mozolnie na podstawie jego odosobnionych przekazów. Plastycznym wykładnikiem tego związku może posłużyć chociażby ikonostas z Dalewa<sup>2)</sup>, na którym wymalowani archaniołowie świadczą wyraziście o odziedziczeniu Suzdalskich form artystycznego myślenia przez malarzy czerwieńskich. Przed nadchodzącym tedy badaczem tej bliskiej nam sztuki stanie podwójne zadanie — ustalenia nietylko jej relacji z południową Słowiańszczyzną i z artystycznymi ośrodkami Rusi, zwłaszcza zaś dzielnicy Suzdalskiej, — lecz przede wszystkim i ponadto określenia siły oddziaływania tego odrębnego etnicznie czynnika, który w dziedzinie malarstwa monumentalnego i sztalugowego na ziemiach Polski współdziałał narówni z malarstwem cechowym w wymianie założonych w sztuce wartości.

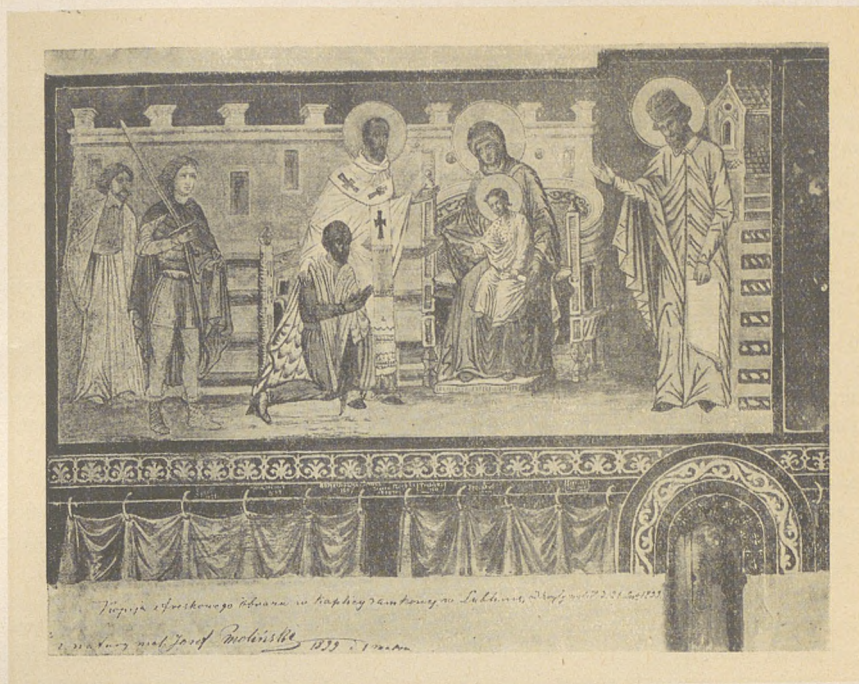
<sup>1)</sup> Syczew, o. c. 108. Pełeński, o. c.

<sup>2)</sup> I. Swężizkyj-Swiatyckij: «Ікони Галицької України XV—XVI віків». Lwów, 1929.



63. Św. Helena (?). Malowidło na ścianie południowej prezbiterjum.





64. Obraz fundacyjny wg. akwareli J. Smolińskiego.

## ANNEX.

### OPIS J. SMOLIŃSKIEGO MALOWIDEŁ, ODKRYTYCH PRZEZ NIEGO W KOŚCIELE ŚW. TRÓJCY NA ZAMKU W LUBLINIE, DN. 12. 3. 1897 R.

(Zeszyt in 4-to, zapisany pismem kobiecem, z poprawkami autora, oraz oddzielną kartą „Uwaga“: własność rodziny)

1. „W 1897 roku 12 marca zwiedzając kaplicę zamkową lubelską, natrafiłem na kawałek grubej warstwy wapna, pod którą zobaczyłem motyw ornamentacyjny.

Niezwykły ten szczegół zastanowił mię, począłem przeto dalej prowadzić odlupywanie i po zupełnem odskrobaniu ujrzałem obraz, z którego aparatem fotograficznym nie można było zrobić zdjęcia, gdyż obraz wymalowany jest nie na równej ścianie, lecz w postaci (sic) okrągłej basztki, o średnicy 12-tu a wysokości 15 łokci; zrobiłem więc kopję akwarelową, którą załączam przy niniejszym opisie.

Wchód do środka tej baszty wąski, u góry zaokrąglony, nazewnątrz rozwarty, służy jednocześnie za wejście na chór do organów nieistniejących już obecnie.

Galerja chórowa, drewniana, z modrzewiu, ofryzowana jest belkami i wyrzniętym na nich profilem gotyckim, o spójniach rozety w pośrodku.

Baszta zwężająca się u góry niema nic wspólnego z architekturą kaplicy; fundamenta jej głębokie z osobnem wejściem, niezależne są od sklepow podkościelnych.

Możnaby przypuszczać, że jest to jedna z dawniejszych baszt zamku.

2. Budowniczy Kazimierza Wielkiego, przebudowując zamek i wznosząc kaplicę zużytkował tę basztę, zostawiając ją jako podpórę galerji chórowej.

Wewnątrz baszty schody drewniane węzowe prowadzą na górę.

Odkryty obraz, a właściwie tablica erekcyjna, malowana jest sposobem freskowym, znanym na Wschodzie już w bardzo odległych wiekach: na tynku wapiennym wyrównano powierzchnię cienką warstwą gipsu i na tem dopiero malowano.

Farby są tak silne, że zmyć się nie dadzą: kolory, zwłaszcza zielony, dochował się dotychczas w niezwyklej świeżości.

Na teźże wysokości na ścianach następują obrazy jeden po drugim, jest to cykl z ważniejszych wypadków historycznych za panowania Władysława Jagiełły. Symetryczne proporcje w rozkładzie obrazów i ornamentacji zastosowanej do architektury, znajomość perspektywy, prawidłowe oświetlenie brył, poczucie koloru, jak również znajomość przepisów ikonograficznych, utwierdzają w przekonaniu, że malarz miał wykształcenie fachowe.

3. Co więcej, na mocy sposobu malowania, zarówno, jak z tych względów, że Władysław Jagiełło był odnowicielem kaplicy, można przypuszczać, że malarzem owym był Władycz, Rusin z Kijowa<sup>1)</sup>.

Domysł powyższy, poparty jest twierdzeniem znanego (w historii kościołów katolickich w Polsce) ks. kanonika A. Wadowskiego, że malowidło a nie budowa wykonane było za panowania tego monarchy.

Ogólny wygląd malowidła upoważnia do przypuszczenia, że w obrazie tym malarz przedstawił niejako epokę polichromji gotyckiej w rozkwicie. Tło nieba ma kolor ciemno granatowy: zamek zakończony zębiami, u dołu jest gęsto oszkarpowany (na strychu obecnego zamku są ślady połączenia z nowymi murami dzisiejszego szczytu, postawionego na początku XIX w.).

Kolor zamku jest czerwono-ceglasty, otoki okien i wyloty armatnie mają barwę kamienną; kościół na obrazie jest również czerwony, a dach i skarpy jego pokryte są dachówką (fronton kaplicy dzisiejszej był przerobiony w stylu odrodzenia włoskiego z XVI-go wieku).

4. Główną figurą w obrazie jest Matka Boska z Dzieciątkiem na ręku: siedzi na złotym tronie, mającym formę stylową; płaszcz jej koloru ciemno-amarantowego z brzegami złotymi, suknia niebieska jasna.

Dziecię Jezus ma płaszcz ze złotej lamy, sukienka biała, gęsto usiana czerwonymi gwiazdkami, w ręczce trzyma zwój pergaminowy.

Po lewej stronie obrazu stoi, jak przypuszczam, św. Klemens, patron Słowiańszczyzny, blondyn w czapce barwy jasno-żółtej z niebieskimi wypustkami, podobnej do tych, jakie tu nosili w gub. Lubelskiej, jest w płaszczu jasno-cielistym, sukni fioletowej, w ręku trzyma kartelusz. Po prawej stronie druga postać, prawdopodobnie św. Mikołaja, do którego miał nabożeństwo Władysław Jagiełło, w kapie ze złotej lamy i paljuszu arcybiskupim z białej wełny, z podłużnymi czarnymi krzyżami, pod którymi widać znaki swastyki w kolorze żółtym i zielonym; paljusz zakończony jest czarną frendzlą.

5. Postać klęcząca przed Matką Boską przedstawia prawdopodobnie króla Władysława Jagiełłę: głowa jego wykończona jest wyjątkowo najlepiej. Jest to łysy ciemny szatyn o rysach wyrazistych: płaszcz jego gronostajowy, futrem podbity, jest purpurowy, suknia czarna, podwiązana pasem rycerskim, nabijanym złotymi ornamentacjami.

Stojący za nim młody rycerz, blondyn z mieczem na ramieniu, ma na sobie płaszcz i pancerz; tunika jego krótka zielona ze złotem oblamowaniem, spodnie szare obcisłe, nogi oplecione łykami, u boku ma żółtą kaletę.

Tuż za nim stoi w kornej postawie blondyn z zarostem w szarej sukni i płaszczu.

Teren obrazu jest jasno-zielony. Wokoło obiega gruby pas czerwony, okonturowany białymi linjami, u spodu pod pasem widać fryz czarny, obwiedziony u góry i u dołu linjami białymi, a wypełniony ornamentacjami szarego koloru.

6. Pod fryzem tym jest znowu pas czerwony, na którym wyskrobane są ostrem narzędziem podpisy w języku: polskim, niemieckim, rusińskim, greckim i łacińskim. Podpisy te a przy niektórych i herby, opatrzone są datami, odnoszącymi się od XV aż do początku bieżącego stulecia.

Pod pasem czerwonym namalowany jest pręt żółty, na którym nawleczone są kółeczka, a na tych ostatnich zwiesza się ciemno-żółta opona, jako zakończenie obrazu. Opona ta jest traktowana nader plastycznie.

Wejście do baszty, znajdujące się u spodu obrazu, ozdobione jest otokiem obramowanym z obu stron czerwonymi pasami; na czarnym fryzie biegnie ornament biały w postaci węzownicy. W odrzwiach na wnęce czarnej są rozety różnokolorowe“.

<sup>1)</sup> Rastawiecki.

U w a g a: „Malowidło tablicy erekcyjnej na klatce schodowej (baszcie) nie jest w naturze tak pełne, jak w kopji, bowiem małe kawałki pobiałe pozostały na obrazie, gdyż obawiałem się większych uszkodzeń. Może w przyszłości znajdzie się łatwiejszy i pewniejszy sposób na usunięcie pozostałych kawałków pobiałe“.



65. Wnętrze kościoła św. Trójcy wg. dawnej akwareli.

LES PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE  
DE LA SAINTE-TRINITÉ AU CHÂTEAU DE LUBLIN  
(1418)

RÉSUMÉ

La présente notice n'est que le résumé d'une thèse de doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Varsovie en 1928. C'est un essai d'interprétation critique de la polychromie de l'église de la Sainte Trinité au château de Lublin, que l'on peut considérer comme l'une des branches de l'art chrétien du moyen âge en Pologne.

L'église même fut édiflée dans la seconde moitié du XIV-e siècle. En brique, avec emploi partiel de la pierre, surtout dans les détails constructifs, elle appartient au type très répandu alors en Pologne des églises gothiques à deux nefs, à abside polygonale et à chœur oblong. A titre d'exemples du même type il suffira de mentionner les églises paroissiales de Stopnica et de Kurzelów, ainsi que la collégiale de Wislica. L'église de Lublin, faisant également partie de ce groupe, se distingue par une nef carrée avec, au milieu, un pilier gothique soutenant la voûte à nervures conformément au système de l'église de Sainte-Croix à Cracovie.

Mais ce qui éveille le plus vif intérêt à la modeste église du Lublin, c'est sa polychromie. Cette polychromie est non seulement l'unique exemple en son genre de la peinture murale byzantine en occident au XV-e siècle, mais aussi, par un étrange concours de circonstances, la décoration monumentale du moyen âge la mieux conservée en Pologne. Exécutée en 1418, elle est, semble-t-il, l'oeuvre, de plusieurs peintres ruthènes, dont le nom de l'un d'eux, André, figure dans une inscription placée sur l'arc de triomphe, et selon laquelle les travaux ont été achevés de 15 août 1418, sous le règne de Ladislas Jagellon. Ces peintures, remises au jour par les soins du Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique en 1917—1923, avaient été recouvertes d'un crépi lorsque le gouvernement russe transforma l'église en chapelle de la prison. Ce n'est qu'en 1893 que le peintre Joseph Smoliński remarqua que des traces de peintures apparaissaient sous le revêtement de la paroi de l'ouest. Le tableau de fondation, lavé par cet artiste, ayant attiré l'attention de la Commission d'Archéologie russe, celle-ci, en 1903 entreprit des travaux de rénovation. Cependant il n'a été possible de restituer l'ensemble des peintures, de les restaurer et d'en assurer la conservation que lorsque la Pologne eut recouvré son indépendance.

Les peintures heureusement découvertes sont de la plus haute valeur, non seulement au point de vue artistique, mais encore en tant que document iconographique. Elles ont été exécutées sur une paroi légèrement humectée et retouchée ensuite a tempera, une fois la paroi sèche.

Le système iconographique comprend les compositions suivantes:

Choeur. Cycle de la Passion. La dernière Cène, le lavement des pieds, la Communion des Apôtres, Judas devant les prêtres, le Christ au jardin des Oliviers, l'arrestation du Christ, Jésus devant les juges, la Flagellation, le Christ bafoué, le premier et le troisième reniement de Saint Pierre, Jésus portant la Croix, le Crucifiement, la descente de la Croix, les gardes au tombeau, l'Assomption de la Sainte Vierge, quelques figures de Saints. Sur la voûte, des choeurs d'anges et le Père Eternel avec, à ses côtés, la Sainte Vierge et Saint Jean Baptiste.

À l'entrée du choeur:

Arc de Triomphe. Inscription de fondation, le blason „Sreniawa“, le portrait du roi Jagellon à cheval, l'image du „mendiant en prière“ (psaume 101).

Sur les parois latérales: Le voile de Sainte Véronique (mandilion), l'Annonciation, Anastasie, Déisis, l'„hospitalité“ d'Abraham, les quatre pères de l'Eglise.

Sur la paroi au nord: Saint Onufre, saint Thomas, l'entrée à Jérusalem, la résurrection de Lazare, le Sacrifice dans le Temple, le Baptême au Jourdain, la Transfiguration de Notre Seigneur, la dormition de la Vierge, en outre quelques scènes détériorées et qu'il est difficile d'identifier.

Sur la paroi méridionale: La Visitation, prophète inconnu, „Noli me tangere“, une scène de la légende des Saints Paul et Antoine, le prophète Elie nourri par un corbeau, Saint Jérôme, la Nativité du Seigneur (détériorée), Jésus chez Simon(?) et plusieurs autres scènes inconnues, probablement tirées des Psaumes.

Sur la paroi occidentale: Anachorètes (les Saints Saba, Antoine, Macaire, Daniel, Spiridon, Pacôme), Saint Théodore Tyron et Saint Théodore Stratelates, les prophètes Daniel dans la Fosse aux lions et Tobie accompagné d'un ange(?).

Voûte de la nef: „l'étimasia“, choeurs d'anges et symboles des évangélistes. Pilier central. Saints guerriers et martyrs.

Cette très remarquable décoration est un exemple intéressant de l'adaptation du système iconographique chrétien oriental à l'intérieur d'une église gothique. On y constate l'influence très marquée de l'iconographie balcanique (scènes du Christ tourné en dérision, de l'Entrée à Jérusalem, de la Résurrection de Lazare, et en général du cycle entier de la Passion), ainsi que des influences occidentales non moins évidentes dans la Flagellation, la Communion des Apôtres, le Crucifiement, la Custodie (les Gardes). Ces dernières influences proviennent, d'une part, de l'atmosphère générale de l'époque de la Renaissance des Paléologues, tandis que, de l'autre, elles attestent l'action de la culture occidentale européenne de la Pologne, ainsi qu'en font foi les détails des armures et des vêtements dans la Communion des Apôtres, la robe de Dieu le Père stylisée dans le goût gothique du XIV-e siècle.

L'analyse des peintures de Lublin et l'étude du paysage architectonique et montagneux, de l'ornementation, des détails des armures, des vêtements et des accessoires, enfin de l'iconographie et de la facture picturale permet de constater la participation à ces ouvrages de trois peintres au moins: le premier, cet André dont nous avons parlé et à qui l'on doit la décoration du choeur connaissait certainement les derniers courants de la Renaissance des Paléologues, et le puissant coloris de l'Europe occidentale, vraisemblablement de provenance locale; il montre de plus un penchant prononcé pour la dynamique des scènes de la Passion. Dans ces travaux il s'inspirait sans

doute assez souvent d'un manuscrit à enluminures, comme il ressort de certains de ses panneaux qui ont le caractère de miniatures agrandies. Son coloris est clair en général; il s'efforce de rendre avec réalisme les teintes du paysage et de l'architecture. Le second peintre, dont nous ignorons le nom, exécuta la décoration de la paroi du nord, de l'arc de triomphe et de la partie supérieure de la paroi occidentale. Il y commet de nombreux archaïsmes, entre autres, des résonances de la peinture illusionniste dans le paysage, une construction différente des compositions, une grande modération dans les scènes collectives, tout en accusant une grande habileté technique et une profonde connaissance des secrets de la peinture. C'est à quelque auxiliaire qu'il faut attribuer la décoration de la paroi du sud et de la partie inférieure de la paroi occidentale dont le dessin est banal et maladroit.

La polychromie de Lublin n'est pas le seul exemple de décoration monumentale byzantine d'églises polonaises. A l'initiative du premier des Jagellons en furent ornées les cathédrales de Gniezno, de Cracovie, de Sandomierz, la collégiale de Wislica et l'abbaye de Sainte-Croix. Il ne subsiste que quelques fragments de ces peintures dont une partie est encore recouverte d'un crépi ultérieur. Cependant la décoration de l'église de la Sainte Trinité prend ici le premier rang, et par son état de conservation, et par son haut niveau artistique. Elle est, semble-t-il, l'oeuvre de peintres de la Ruthénie Rouge, qui faisait partie du Royaume de Pologne depuis le XIV-e siècle, peintres qui représentent un art tout particulier, fort intéressant, en contact étroit avec les Balkans et la Ruthénie de Suzdal. Ce fait paraît être confirmé en premier lieu par l'étude des matériaux comparatifs que nous fournissent les tableaux existant encore de nos jours de l'école dite de Halicz, du XV-e et XVI-e siècle, et ensuite par quelques sources historiques, fort rares, il est vrai. Parmi ces dernières nous mentionnerons un acte de Jagellon, de 1429, octroyant à l'ecclésiastique Hayle les revenus d'une des églises grecques de Przemyśl, en récompense des services rendus en ce qui concerne la peinture des églises précitées. D'autre part, on possède encore des fragments des comptes de la cour de Ladislas Jagellon, où, à la date de 1394, est mentionné „Władicze“ (de)? „pictor ruthenus“. Comme Władycz, faubourg de Przemyśl, était au moyen âge habité par des ruthènes, il est permis de supposer que cet artiste, chargé avec d'autres peintres de décorer la chambre à coucher du roi au Wawel et l'abbaye de Sainte Croix, était originaire de Przemyśl. Cette école de Przemyśl, qui peu à peu se révèle à nos yeux, avait été il y a déjà longtemps présentée par N. Kondakow, qui cherchait sur le territoire de la Ruthénie Rouge une station intermédiaire entre les Balkans et le nord-ouest de la Russie.

Et maintenant quelques mots à propos des travaux écrits jusqu'ici à ce sujet. Parmi les opinions formulées jusqu'à ce jour la plus frappante est celle de J. Grabar qui situe les peintures de Lublin dans la sphère de l'art d'André Rublew. Cependant la comparaison de la rythmique musicale de la „Trinité des Anges“ de Rublew avec la composition réaliste qui caractérise les panneaux du choeur de l'église de la Sainte Trinité, éveille des doutes sérieux sur la justesse de cette observation. Il existe néanmoins un certain lien entre ces oeuvres, par ailleurs si différentes de style et de psychologie, et ce lien, à notre avis, c'est l'art de la Ruthénie de Suzdal. Les oeuvres que cet art a créées n'ont pas été sans influencer la forte personnalité de Rublew et ont imprimé maintes fois des traces sur la production artistique de la Ruthénie Rouge, comme l'atteste, entre autres, l'iconostase de Dalewa, ainsi que de menus détails des peintures de Lublin.

