

*Aleksander Siemaszko*

## MAŁOWIDŁA ŚCIENNE CERKWI ZWIASTOWANIA W SUPRAŚLU REKONSTRUKCJA PROGRAMU IKONOGRAFICZNEGO\*

### WSTĘP

#### Stan badań

Z niewielu dzieł malarstwa ściennego związanych ze sztuką kościoła prawosławnego na ziemiach Rzeczypospolitej, najmniej zbadanymi i przez wiele lat jedynie wzmiankowanymi, były malowidła cerkwi Zwiastowania monasteru Matki Bożej w Supraślu<sup>1</sup>. Trudno powiedzieć, co spowodowało zaniedbanie przez historyków sztuki badań nad tym zabytkiem, który do czasu zniszczenia w roku 1944 doczekał się tylko jednego opracowania opisowego, którym był opublikowany jeszcze w roku 1911 artykuł rosyjskiego badacza P.P. Pokryszkina<sup>2</sup>. Malowidła supraskie, tak harmonijnie połączone z bizantyzującą architekturą w późnogotyckiej oprawie, były znakomitą przykładem oddziaływania dwóch różnych tradycji artystycznych na ich pograniczu. Już badacze rosyjscy zwracali

---

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

<sup>1</sup> Klasztor supraski ma już opracowaną bibliografię: G. Sosna, *Krótką bibliografią klasztoru w Supraślu*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, 1974, z. 1, s. 51–88. Uzupełnienia powyższej pracy można znaleźć w wydanych również przez ks. G. Sosnę publikacjach: *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: Część alfabetyczna*, Ryboły 1984; *Część chronologiczna*, Ryboły 1985; *Część osobowa*, Ryboły 1986; *Część alfabetyczna. Suplement I*, Ryboły 1991. Ostatnią pracą sumującą historię klasztoru jest: M. Hajduk, *Sanktuarium nad Supraślą*, „Slavia Orientalis”, 38, 1989, nr 3–4, s. 511–536.

<sup>2</sup> P.P. Pokryškin, *Blagoveščenskaja cerkov v Suprasl'skom monystrye [w:] Sbornik archeologičeskich statej podnesennyj A. A. Bobrinskomu*, S.-Peterburg 1911, s. 222–237.

uwagę na inne niż z Rusi pochodzenie autorów fresków w Supraślu<sup>3</sup>, co dawało podstawę rozszerzenia kręgu inspiracji sztuki związanej z prawosławiem na ziemiach Rzeczypospolitej w okresie, gdy brakło już mecenatu królewskiego, z którym związane były dzieła czasów pierwszych Jagiellonów. Wspomniany brak badań szczegółowych jest tym bardziej dotkliwy, że ciekaw przestało istnieć w roku 1944, zniszczona przez wycofujące się wojska niemieckie. Wielką zasługą polskich konserwatorów było zabezpieczenie i zdjęcie ocalałych fragmentów, ich konserwacja i udostępnienie. Zakończenie prac i otwarcie stałej ekspozycji w Białymstoku w roku 1968<sup>4</sup> stało się okazją do opublikowania katalogu, który obok bogatej archiwalnej dokumentacji fotograficznej oraz zdjęć wszystkich zachowanych fragmentów, zawierał opracowanie Ludmiły Lebedzińskiej, szerzej niż dotychczas analizującej inspiracje i powiązania twórców malowideł w Supraślu<sup>5</sup>. W dyskusji, jaka się po ukazaniu tej publikacji wywiązała<sup>6</sup>, poruszono kilka problemów, stosunkowo dużo miejsca poświęcając domniemanemu autorowi malowideł Nektarijowi Serbinowi wspomnianemu w *Kronice klasztoru* w związku z wykonaniem ikon<sup>7</sup>, nikt jednak nie zajął się szczegółową rekonstrukcją programu ikonograficznego i jego interpretacją, co w dużym stopniu – jak się okaże – jest możliwe na podstawie fotografii wykonanych przez Pokryżkina w roku 1909<sup>8</sup> i jego opisu opublikowanego dwa lata później<sup>9</sup>. Świadectwa te uzupełniają fotografie zachowane w zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie<sup>10</sup> i Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie<sup>11</sup> oraz jedna ilustracja opublikowana przez J. Starzyńskiego i M. Walickiego<sup>12</sup>. Rekonstrukcja programu stwarzałaby możliwość szerszego udoku-

<sup>3</sup> Według opinii N. W. Sultanowa malarze pochodzili z Athos lub z krajów południowosłowiańskich (por.: I. I. J o d k o v s k i j, *Cerkvi prisposoblennija k oborone v Litve i Litovskoj Rusi*, „Drevnosti. Trudy Komissii po sochraneniju drevnich pamjatnikov”, 6, 1915, s. 266, cyt. za protokołami komisji restauratorskiej [w:] „Izvestija Imperatorskoj archeologičeskoj komissii”, 26, 1908, s. 25–26.

<sup>4</sup> Obecnie eksponowanych w zabudowaniach klasztoru suprańskiego.

<sup>5</sup> L. Lebedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy Białystok 1968*, Kraków 1968.

<sup>6</sup> J. Wiśniowski, (*Recenzja katalogu L. Lebedzińskiej*), „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, s. 93–94; S. Stawicki, *Czy Nektarij autor „Typika” był autorem malowideł suprańskich?*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 30–35; T. Kmiecńska-Kaczmarek, *Uwagi do artykułu S. Stawickiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 35, 1973, s. 143–145; S. Szymański, *Freski z Supraśla. Próba rekonstrukcji genealogii*, „Rocznik Białostocki”, 11, 1972, s. 161–181.

<sup>7</sup> *Kronika Lawry Suprańskiej*, „Archeograficzny zbornik dokumentov odnosjaščichsja k istorii severo-zapadnoj Rusi”, 9, 1870, s. 52 (cytowane dalej: *Kronika*).

<sup>8</sup> Wykorzystałem fotografie z negatywów znajdujących się w zbiorach S.-Petersburskiego Oddziału Instytutu Archeologii (dawne Leningradzkie oddelenie Instytutu archeologii). Numery negatywów: II 28280–28283, II 28290–28291, II 28770, II 28892, II 28898, II 29601–29602, II 29604–29614, II 29616, II 29618, II 29620, II 30049–30051, II 30054, II 31236. Kilka z wymienionych fotografii opublikował Pokryżkin w swoim artykule o Supraślu (Pokryżkin (przyp. 2), ris. 9, 13, 21, 22, 23, 24, 25). Materiał ten uzupełniają 2 fotografie wykonane w r. 1864 przez artystę Pietrowa, opublikowane także przez Pokryżkina (*tamże*, ris. 12, 20). Informację o istnieniu petersburskiego zespołu fotografii podała: E. I. V e t e r, *Pamjatniki živopisi svjazannye s razvitiem ranesansa v Belorusii* [w:] *Pamjatniki kul'tury. Novee otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Eżegodnik 1981*, Leningrad 1981, s. 215, przyp. 13. W tym miejscu serdecznie dziękuję drowi M. Milczikowi z S.-Petersburga, który przejrzał zespół negatywów suprańskich i przesał fotografie, oraz prof. Annie Różyckiej Bryzek za pośrednictwo w tej sprawie.

<sup>9</sup> Pokryżkin (przyp. 2), s. 232–237.

<sup>10</sup> Fotografie z negatywów 9424–9428. Porównanie tych fotografii z opublikowanymi wykazuje, że wykonano je do artykułu Jodkowskiego (Jodkowskij (przyp. 3)). Wszystkie zostały zamieszczone w katalogu wystawy L. Lebedzińskiej (Lebedzińska (przyp. 5), il. 14, 15, 48, 49, 62).

<sup>11</sup> Cztery fotografie nie numerowane.

<sup>12</sup> J. Starzyński, M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, il. 1289 na s. 1034.

mentowania pochodzenia i wyboru przedstawień, lecz dopiero S. Petković w krótkim artykule<sup>13</sup>, będącym właściwie dyskusją z niektórymi poglądami wyrażonymi przez polskich historyków sztuki, wprowadził takie próby interpretacji, ograniczone jednak do wybranych tylko motywów. Ostatnio wypowiedział się na temat malowideł supraskich A. Rogow<sup>14</sup>, zwracając znów po latach uwagę także na problem rekonstrukcji ich programu, proponowane jednak przez autora interpretacje budzą wiele wątpliwości i wymagają jeszcze zmian i uściśleń<sup>15</sup>.

## Dzieje klasztoru, cerkwi i malowideł

Klasztor supraski położony 17 kilometrów na północny-wschód od Białegostoku, ale już na terenie dawnego województwa trockiego, był jednym z najbardziej na zachód wysuniętych ośrodków prawosławnego monastycyzmu i kultury. Mnisi osiedlili się tam w roku 1500<sup>16</sup>, przenosząc się z pobliskiego Gródka, gdzie w roku 1498 powstała pierwotna fundacja Aleksandra Chodkiewicza. Klasztor niedługo po założeniu na nowym miejscu zyskał drugiego możnego kolatora, biskupa smoleńskiego Józefa Soltana, od roku 1507 metropolitę kijowskiego.

Budowa murowanej cerkwi pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie rozpoczęła się w roku 1503 i prace przy niej trwały najprawdopodobniej do lat 1510–1512, chociaż pewne dane źródłowe, także pośrednie, świadczą o wcześniejszym ukończeniu budowy<sup>17</sup>. Badacze architektury cerkwi zaliczyli katolikon supraski do występującej na pograniczu Litwy i Mazowsza w okresie późnego gotyku grupy świątyni

<sup>13</sup> S. Petković, *Nektarije Srbin, slikar XVI v.*, „Zbornik za likovne umetnosti”, 8, 1972, s. 211–226 (tłumaczenie polskie: „Rocznik Białostocki”, 16, 1991, s. 293–323).

<sup>14</sup> A. I. Rogov, *Freski Supraslja* [w:] *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naja živopis' XI–XVII vv.*, Moskwa 1980, s. 343–358.

<sup>15</sup> Interpretacje Rogowa bezkrytycznie powtarza w części dotyczącej Suprasła praca: V. V. Ceraščata va, *Starazytnabelaruskij monumental'ny živopis: XI–XVIII stst.*, Minsk 1986, s. 81–93, zawierająca w części opisowej liczne błędy i przeinaczenia. Niewiele nowych danych i poglądów wnosi też ostatnio opublikowana praca: J. Kotyńska, *Bizantyńskie freski w cerkwi Zwiastowania w Supraslu*, „Roczniki Humanistyczne”, 34, z. 4: *Historia sztuki*, [1986] 1992, s. 31–58.

<sup>16</sup> Podstawowe dane historyczne podaje za: *Kronika* (przyp. 7), s. 1–408. *Kronika* powstała na początku w. XVIII, a jej autorem był najprawdopodobniej mnich klasztoru Mikołaj Radkiewicz. Na jej treść składają się przepisane z oryginałów lub odpisów dokumenty oraz odautorskie komentarze, w dużej mierze oparte zapewne na danych archiwalnych i miejscowej tradycji.

<sup>17</sup> *Kronika* podaje, że cerkiew murowaną zaczęto budować w roku 1503 (*Kronika* (przyp. 7), s. 3) i ukończono w trzy lata według wiadomości w *Pomianniku*, w co wątpi autor komentarza, uzasadniając to brakiem fundusów i warunkami, w jakich znajdowali się mnisi na nowym miejscu, przesuując datę ukończenia budowy na lata igumena Kaliksta (1510–1512) (*tamże*, s. 25). Dodać należy, że informacji o trzech latach budowy nie ma w wypisach z *Pomiannika* zamieszczonych w wyżej wspomnianym tomie „Archeograficznego zbioru” („Archeograficzny zbiór dokumentów odnoszących się do historii severo-zapadnoj Rusi”, 9, 1870, s. 454–459), ani w wypisach z jego uzupełnionej kopii z r. 1631 (por.: F. Dobrzański, *Opisanie rukopisej Vileńskiej publicznej biblioteki cerkowno-slawjanskich i russkich*, Vil'na 1882, Nr 89(5), gdzie natomiast znajduje się wiadomość o poświęceniu cerkwi 15 X 1504 przez metropolitę Jonasza (*tamże*, s. 180), którą W. Kochanowski (*Pobazyliański zespół architektoniczny w Supraslu, pow. Białystok*, „Rocznik Białostocki”, 4, 1963, s. 361) uważa za datę poświęcenia kamienia węgielnego. Ciekawe, że w dwóch dokumentach z r. 1505, pierwszym z 6 VI klasztor nosi wezwanie Zwiastowania (*Potwierdzenie przez Aleksandra Chodkiewicza zakupu*, [w:] *Kronika* (przyp. 7), nr 8, s. 26), w drugim z 28 VII Św. Jana Ewangelisty, czyli takie, jak pierwsza zbudowana w r. 1501 drewniana cerkiew

pełniących również funkcje obronne<sup>18</sup>. Z cerkwi o tym charakterze, z których oprócz naszej wyróżniają się Synkowicze i Małomożajków, supraska była najpóźniejsza i najwyraźniej nawiązywała do wzorów bizantyńskich.

Cerkiew supraska (il. 1, 2) była orientowaną, trójnawową halą o trzech przęsłach, z oddzielnym murem emporowym przęsłem zachodnim. Część prezbiterialna miała oś odchyloną ku północy, prostokątne i zamknięte trójbocznie sanktuarium, kaplicę prothesis od południa i diakonikon od północy. Nad przęsłem środkowym nawy głównej wznosiła się kopuła na wysokim oktagonalnym tamburze, wspartym na żagielkach, dwóch ośmiobocznych filarach od wschodu i murze od zachodu, który to mur oddzielał od wnętrza narteks i chór nad nim. Narteks otwarty był przejściami do każdej z naw, chór dużą półkolistą arkadą. Nad prezbiterium znajdowało się pomieszczenie na skarbiec, pod przęsłem wschodnim nawy środkowej krypta. Sklepienia w prezbiterium, kaplicy prothesis i diakonikonie były kolebkowe, w przeszle wschodnim nawy środkowej gwieździste ośmioramiennie, w nawach bocznych krzyżowo-żebrowe, w narteksie, podzielonym półkolistymi gurtami na trzy części, w środkowej z nich kryształowe, w bocznych gwieździstosieczniowe. W narożnikach cerkwi zbudowano okrągłe, górą ośmioboczne baszty, które zaopatrzone w strzelnice i otwory obserwacyjne. Celom obronnym służyły także, podobne jak w basztach, urządzenia na strychach i obiegający cerkiew nadwieszony ganek z osłoniętymi strzelnicami oraz specjalny mechanizm do opuszczania i podnoszenia kraty chroniącej wejście, którego ślady zachowały się na chórze. Okna cerkwi były różnych kształtów, w nawie ostrołukowe obustronnie rozglifione. Szczyty elewacji, z czterech stron jednakowe, miały kształt zbliżony do osłego grzbietu, nie pełniły jednak żadnej funkcji konstrukcyjnej, lecz osłaniały jedynie wysokie strychy, przydając z zewnątrz budowlę jakby kształt założenia krzyżowo-kopułowego. Szczyty były ozdobione półkolistymi profilowaniami, niszami i blendami, elewacje fryzami ząbkowymi i wzorami sieciowymi z cegły zendrówki.

Badacze piszący o architekturze cerkwi supraskiej zwrócili uwagę na możliwość przekształceń pierwotnej halowej budowli w trakcie prac nad nią. Świadczyć o tym mogły cechy konstrukcyjne tamburu, który odciążono od wewnątrz niesymetrycznie rozmieszczonymi i nierównymi niszami oraz również od wewnątrz, w narożach wzmocniono urwanymi pilastrami. O zmianach koncepcji budowy, świadczyłaby też wysokość szczytów, gdyż dach od nich biegnący ku tamburowi zasłonił dekoracyjnie opracowane jego zewnętrzne ściany<sup>19</sup>.

(Potwierdzenie króla Aleksandra I na zakup ziemi [w:] tamże, nr 10, s. 27), natomiast w nadaniu biskupa Sołtana z r. 1506 mówi się o „cerkwi Zwiastowania, która jest na brzegu rzeki Supraśl” (tamże, nr 5, s. 6–7). Informacje te pośrednio potwierdzają trzy lata budowy, a może ukończenie jej pierwszego, zasadniczego etapu. Jako nieprawdziwą, może będącą rezultatem błędnego przepisania źródła, należy odrzucić informację *Kroniki* o poświęceniu cerkwi 15 X 1516 przez metropolitę Jonasza (tamże, s. 38) i próbę komentarza do tej wiadomości W. Kochanowskiego (Kochanowski (przyp. 17), s. 362), gdyż w roku tym metropolitą był Józef Sołtan, a Jonasz sprawował swój urząd w latach 1502–1506, na co zresztą zwrócili uwagę wydawcy *Kroniki* (por.: *Kronika* (przyp. 7), przyp. na s. 422).

<sup>18</sup> Pokryśkin (przyp. 2), s. 222–237; A. Szyszko-Bohusz, *Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 9, z. 1–2, 1913, szp. 331–376 (Supraśl szp. 363–370); Jodkowski (przyp. 3), s. 249–311 (Supraśl s. 253–269). Ostatnią pracą, dotyczącą także w części architektury cerkwi supraskiej jest: Kochanowski (przyp. 17), s. 355–395.

<sup>19</sup> Pokryśkin (przyp. 2), s. 227 i niezależnie: Szyszko-Bohusz (przyp. 18), szp. 365.

Malowidła cerkwi Zwiastowania powstały przed rokiem 1557 i podkreślić należy, że nie jest uzasadnione spotykane w literaturze ścisłe datowanie fresków na ten właśnie rok, który jest tylko datą sporządzenia *Rejestru*, gdzie wymieniony jest koszt wykonania pracy<sup>20</sup>. Autor tego dokumentu, archimandryta Sergiusz Kimbar pełnił swój urząd od roku 1532 i raczej pomiędzy tą datą a rokiem 1557 należy przyjąć wykonanie prac malarskich.

Zachowane do roku 1944 malowidła znajdowały się w kopule, tamburze, na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej, na ścianach naw, gurtach sklepiennych i filarach. Freski w prezbiterium zostały zniszczone wcześniej, najprawdopodobniej po ostatecznym przejęciu klasztoru przez unitów po roku 1630. W okresie po tej dacie dużą część malowideł w nawie zasłonięto ołtarzami i boazeriami, natomiast prezbiterium w roku 1771 ozdobiono dekoracją stiukową, przy wykonaniu której zbito tynki z malowidłami. Trudno natomiast powiedzieć czy istniały jakieś wyobrażenia w kaplicy prothesis i diakonikonie, w narteksie<sup>21</sup> i na chórze. Możemy przypuścić jedynie, że pewne sceny i postacie będące stałym składnikiem bizantyńskich programów malarskich, a których brak w niżej odtworzonym programie w jego stanie przed zniszczeniem, mogły znaleźć swe miejsce we wspomnianych miejscach cerkwi. Należy także pamiętać o wpływie na stan malowideł uszkodzeń i renowacji, wykonanych zwłaszcza w ciągu XIX i na początku naszego wieku. P.N. Batjuszow<sup>22</sup> i P.P. Pokryszkin<sup>23</sup> stwierdzają zgodnie, że nigdy nie były zabielane kopuła, łuki sklepienne i sklepienie solei, jednakże wyżej wspomniany Pokryszkin<sup>24</sup>, wizytujący w roku 1909 Supraśl, stwierdza bardzo zły stan zachowania malowideł, które według niego były w wielu miejscach nieudolnie przemalowane albo uległy zniszczeniom i uszkodzeniom mechanicznym.

## REKONSTRUKCJA PROGRAMU IKONOGRAFICZNEGO

### Uwagi wstępne

Pobizantyńskie programy freskowe nie posiadają dotąd uogólniającego opracowania, które pozwalałoby stwierdzić, w jakim stopniu były w nich kontynuowane tradycje wypracowane w okresie istnienia Cesarstwa oraz w jaki sposób następowało ich wzbogacenie i wprowadzanie zmian. Rozmieszczenie malowideł we wnętrzach kościołów bizantyńskich zostało ustalone w swoich zasadniczych ramach po okresie obrazoburstwa<sup>25</sup>. Proces zmian, zapoczątkowany w w. XI i trwający do upadku Konstantynopola, wiązał się ze wzrostem oddziaływania liturgii na sztukę, a jego rezultatem były zmiany w programach, w których

<sup>20</sup> Dokument ten zatytułowany: *Opis veščam Suprasl'skogo monastyryja sostavlennoj ego archimandrytom Sergiem Kimbarem*, został włączony do *Kroniki klasztoru (Kronika (przyp. 7), s. 49–55)*. Datę 1557 umieszcza Pokryszkin w podpisach pod ilustracjami w swojej pracy (Pokryszkin (przyp. 2)), Starzyński i Walicki podają datę 1568 (Starzyński, Walicki (przyp. 12) s. 1038), rok 1557 uznaje za datę powstania malowideł L. Lebedzińska (Lebedzińska (przyp. 5)).

<sup>21</sup> Pokryszkin stwierdza, że w narteksie nie było malowideł (Pokryszkin (przyp. 2), s. 232).

<sup>22</sup> P.N. Batjuskov, *Belorussija i Litva, Peterburg 1890*, s. 141.

<sup>23</sup> Pokryszkin (przyp. 2), s. 232.

<sup>24</sup> Tamże, s. 231–232.

<sup>25</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; V.N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moskva 1986, T. 1, s. 62–67.

miejsce znalazło szereg nowych tematów lub przekształconych już istniejących<sup>26</sup>. W przypadku rekonstrukcji programu supraskiego, którego twórcy nie ograniczyli się do powtórzenia ustalonego i uporządkowanego wzoru, trzeba sięgnąć zarówno do zabytków wcześniejszych, jak i współczesnych malowidłom w Supraślu. Pewnym utrudnieniem jest brak dla niektórych regionów i zabytków nowych analitycznych opracowań. Pobizantyńskie malarstwo ściennie dopiero w ostatnich czasach szerzej weszło w zakres zainteresowań historyków sztuki, i jego obraz całościowy uwzględniany jest jeszcze w zbyt małym stopniu, a wiele zabytków czeka wciąż na prace konserwatorskie i nowe publikacje<sup>27</sup>.

Artyści wykonujący malowidła w Supraślu mieli do czynienia z przestrzenią zbliżoną w swoim kształcie do bizantyńskich kościołów kopułowo-krzyżowych, chociaż ograniczoną niewielkimi rozmiarami wnętrza i zastosowanymi w nim podziałami. Hierarchiczny, zstępujący porządek bizantyńskich programów był łatwo czytelny w cerkwi supraskiej i nie spotykamy się tu ze zjawiskiem przystosowania go do odmiennie ukształowanego wnętrza, co miało miejsce na przykład w zachowanych malowidłach bizantyńsko-ruskich z okresu panowania pierwszych Jagiellonów<sup>28</sup>.

#### MALOWIDŁA KOPUŁY, TAMBURU I ŻAGIELKÓW (rys. I)

##### Uwagi wstępne

Rozmieszczenie malowideł w kopule, na ścianach tamburu i żagielkach cerkwi supraskiej – Pantokrator, aniołowie, prorocy, apostołowie, święci, symbole Ewangelistów, nie odbiega od wzorów wypracowanych przez sztukę bizantyńską. W malarstwie pobizantyńskim przestrzeń między stale umieszczonym w kopule Pantokratoresm i aniołami różnych chórów a Ewangelistami w żagielkach, wypełniano w różnorodny sposób, rzadko powtarzając takie same rozwiązania. Zaznaczyć należy także, że jedną z cech charakterystycznych malarstwa późno- i pobizantyńskiego było zwiększenie ilości stref w tej części świątyni, a ich liczba zależała także od wysokości tamburu<sup>29</sup>. Podobne budowli w Supraślu wysokie tambury w cerkwiach wołoskich z w. XVI mają najbliższe całościowe rozwiązania<sup>30</sup>, a liczba stref poziomych, na które podzielono ściany dochodzi do pięciu, jak np. w Całuiu z r. 1591<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, s. 164–249, (tłum. polskie: Ch. Walter, *Sztuka i obrządek kościoła bizantyńskiego*, Warszawa 1992, s. 192–282).

<sup>27</sup> Ostatnią uogólniającą pracą z obszerną literaturą przedmiotu jest: M.M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans pays sous domination étrangères*, Athènes 1989, gdzie jednak pominięto cerkwie wołoskie i moldawskie z w. XVI. Podobnego całościowego i szczegółowego opracowania brak dla ruskiego malarstwa ściennego tego okresu.

<sup>28</sup> Zagadnienie przystosowania bizantyńskich programów do wnętrza gotyckich kościołów i kaplic porusza w swoich pracach A. Różycka Bryzek: A. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium”, 2, 1965, s. 47–82; ta sama, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 3, 1968, s. 175–293; ta sama, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983.

<sup>29</sup> S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoules dans églises du monde byzantin et postbyzantin*, „L'Information d'Histoire de l'Art”, 10, 1965, No 5, s. 196–199.

<sup>30</sup> C.L. Dumitrescu, *Pictura murală din țara românească în veacul al XVI-lea*, București 1978, schemat 7 na s. 27, schemat 10 na s. 30, schemat 21 na s. 41.

<sup>31</sup> *Tamze*, schemat 21 na s. 41.

## Malowidła kopuły

U podstawy kopuły cerkwi supraskiej umieszczono lunety z oknami, wskutek czego powstała ośmioramienna gwiazda. Jej środkową część wypełniało popiersie Pantokratora (il. 3, 4), ubranego w ciemny chiton i jasny himation, błogosławiącego prawą ręką, lewą podtrzymującego zamkniętą Księgę Ewangelii. Tło ośmioboku było niebieskie, ozdobione gwiazdami. Wyobrażenie Chrystusa nawiązywało do wzorów ukształtowanych w sztuce okresu Paleologów<sup>32</sup>, kontynuowanych w czasach późnego Bizancjum i pobizantyńskich. A. Rogow<sup>33</sup> stwierdza archaiczność wyobrażenia Pantokratora, który przypomina mu typ charakterystyczny dla malarstwa Rusi przedmongolskiej, a najbliższe analogie widzi w Pantokratorze Soboru Sofijskiego w Nowogrodzie z około r. 1109 (przemalowanym w w. XVI, zniszczonym w czasie ostatniej wojny)<sup>34</sup>. Zestawiając oba przedstawienia zauważa podobieństwo ułożenia palców prawej ręki, które według niego są jakby ściśnięte w pięść, i różnice w namalowaniu lewej, nawiązującej – jego zdaniem – w Supraślu do wzorów greckich. W konkluzji stwierdza, że supraski Pantokrator był wzorowany na nowogrodzkim albo bliskim mu, nie zachowanym fresku ruskim. Stwierdzenia te wydają się zbyt daleko idące, gdyż fotografie obu wyobrażeń wykazują przede wszystkim całkiem inny sposób kształtowania twarzy Chrystusa, a metodycznie niewłaściwe jest rozpatrywanie oddzielnie wzorów dla gestów każdej ręki z osobna, jeśli można stwierdzić występowanie ich razem. Takim przykładem mogą być monety bizantyńskie z w. X<sup>35</sup>, na których układ palców obu rąk jest identyczny z supraskim, a że nie mógł to być rezultat wynikający z trudności uzyskania wyrazistego gestu przez rytującego stempel artystę, świadczą inne monety z widocznym innym ułożeniem palców Pantokratora<sup>36</sup>. Można raczej przypuścić, że monety powtarzają jakiś nie zachowany do dziś wizerunek Chrystusa z cerkwi stołecznej, a to, że taki wizerunek-wzór najprawdopodobniej istniał, można stwierdzić, porównując wyobrażenie supraskie z Pantokratorami z kopuł cerkwi w Humorze z r. 1535<sup>37</sup> lub Moldowicy z r. 1537<sup>38</sup>. Wyobrażenie Pantokratora w Supraślu miało rysunek popiersia i gesty obu rąk bardzo podobne do wyobrażeń moldawskich, chociaż stylem malarskim znacznie się od nich różniło.

<sup>32</sup> Por. z Pantokratozem południowej kopuły wewnętrznego narteksu Karije Dżami w Stambule z około r. 1316–1321 (P. A. Underwood, *The Karije Djami*, Princeton 1966, Vol. 2, il. na s. 42–45), z twarzą Chrystusa z Sądu Ostatecznego tamże (*tamże*, Vol. 3, il. na s. 375), Pantokratozem kopuły Fetije Dżami w Stambule z początku w. XIV (H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, Dumbarton Oaks 1978, (= *Dumbarton Oaks Studies*, 15), tabl. I, 27–28, 30–31). Zagadnienie wyobrażenia Pantokratora w malarstwie okresu Paleologów obszernie omawia O. S. Popowa, *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny XIV veka. Ego svyazi s Vizantiej*, Moskwa 1980, s. 91–123.

<sup>33</sup> Rogow (przyp. 14), s. 348–349. O wyobrażeniu Pantokratora nowogrodzkiego i związanych z nim tekstach literackich obszernie pisze, cytowana także w pracy Rogowa, V. G. Brjusova (*Freska Vseoderżitelja Novgorodskoj Sofii i legenda o Spasovom obraze*, „Trudy Otdela drevnerusskoj literatury”, 22, 1966, s. 57–66).

<sup>34</sup> I. Grabar, *Istorija russkogo iskusstva. T. 1: Živopis', T. 1: Dopetrovskaja epocha*, Moskwa 1913, il. na s. 130.

<sup>35</sup> Por.: W. Wroth, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, London 1908, T. 2., tabl. LIII, 13–14, tabl. LIV, 4–5, 10.

<sup>36</sup> *Tamże*, tabl. LVI, 2–8, 12–13.

<sup>37</sup> V. Dragut, *Humor*, Bucurest 1973, tabl. barwna nie numerowana.

<sup>38</sup> P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord. Des origines à la fin du XVI siècle*, Paris 1930, tabl. XIII, 2.

Pantokratora w Supraślu otaczał napis, którego pojedyncze litery są widoczne na fotografii z r. 1864, reprodukowanej przez Pokryszkina<sup>39</sup> i rycinie opublikowanej w książce Batjuškowa<sup>40</sup>: гдѣ...н...вѣковѣ. Jeśli odczytanie to jest prawidłowe, napis był słowami z Psalmu 102, 20–22 – „Bo wejrzał Pan z wysokiego przybytku swojego, popatrzył z nieba na ziemię, aby usłyszeć jęki pojmanych, aby skazanych na śmierć uwolnić, by imię Pańskie głoszone na Syjonie i Jego chwałę w Jeruzalem, kiedy zgromadzą się razem narody ...” Wersety te spotyka się umieszczone wokół Chrystusa-Stwórcy w kopułach cerkwi bizantyńskich od 2 połowy w. XIII i jako przykłady niech posłużą freski w cerkwi Sofijskiej w Trapezuncie z około r. 1260<sup>41</sup>, mozaiki w cerkwi ŚŚ. Apostołów w Salonikach z początku w. XIV<sup>42</sup>, freski cerkwi Hodegetrii w Peci z lat 1324–1337<sup>43</sup>, nowogrodzkich cerkwi Przemienienia z r. 1378<sup>44</sup> i Św. Teodora Stratelatesa z lat 80–90 w. XIV<sup>45</sup>, cerkwi ŚŚ. Konstantyna i Heleny w Ochrydzie<sup>46</sup> i Św. Jerzego w Sofii<sup>47</sup> datowanych na w. XIV, katolikonu monasteru w Poganowie z r. 1500<sup>48</sup>, cerkwi klasztoru w Gomionicy z około połowy w. XVI<sup>49</sup>, cerkwi Św. Pantelejmona w Nerezi, gdzie zostały umieszczone po r. 1555, kiedy odnowiono zawaloną kopułę<sup>50</sup>, cerkwi Zwiastowania pod Kablarem z r. 1632<sup>51</sup>. Napis ten umieszczano także wokół Pantokratora na sklepieniach kościołów bezkopułowych, np. w kaplicy szpitalnej wołoskiego monasteru w Bistricy z r. 1520<sup>52</sup>, w cerkwi monasteru w Crna Reka z lat 1570–1580<sup>53</sup>, w cerkwiach bułgarskich klasztorów z początku w. XVII – Seslawskiego<sup>54</sup> i Alińskiego<sup>55</sup>.

Powyższe przykłady wskazują, że wymienione wersety zaczęto umieszczać wokół Pantokratora w późnym okresie malarstwa bizantyńskiego i za pośrednictwem artystów rozpowszechniły się aż do północnych granic sztuki związanej z prawosławiem, o czym świadczą wspomniane freski nowogrodzkie. Tradycja ta była kontynuowana na Bałkanach, ale nie dotarła na Athos, gdzie w powstałych tam malowidłach stosowano inne teksty, co oprócz zabytków potwierdza także *Hermeneja* Dionizego z Furny, podająca dwa inne napisy stosowane do umieszczenia wokół centralnego wyobrażenia kopuły<sup>56</sup>.

<sup>39</sup> Pokryškin (przyp. 2), ris. 20 (fotografia Pietrowa wykonana w r. 1864).

<sup>40</sup> Batjuškov (przyp. 22), tabl. nie numerowana.

<sup>41</sup> D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, s. 112.

<sup>42</sup> C. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, (= *Manuscripte zur Kunstwissenschaft*, 7), s. 41.

<sup>43</sup> V. P. Petković, *Živopis crkve S. Bogorodice u Patrijaršiji Pečkoj*, „Izvestija na Bălgarskija archeologičeski institut”, 4, 1926–27, 1927, s. 167.

<sup>44</sup> G. I. Vzdornov, *Freski Feofana Greka v cerkvi Spasa Preobraženija v Novgorode*, Moskva 1976, s. 28.

<sup>45</sup> L. I. Lifšic, *Monumental'naja živopis' Novgoroda XIV–XV vekov*, Moskva 1987, s. 508.

<sup>46</sup> S. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971, s. 108.

<sup>47</sup> B. Filov, *Sofijskata carkva Sv. Georgij, Sofija 1933*, (= *Materiali za istorijata na Sofija*, Kn. 7), s. 53.

<sup>48</sup> A. Grabar, *Poganovskijat monastir*, „Izvestija na Bălgarskija archeologičeski institut”, 4, 1926–27, 1927, s. 180 (w cerkwi w Poganowie u podstawy tamburu).

<sup>49</sup> Z. Kajmaković, *Novootkrivene freske XVI veka u crkvi manastira Gomionice*, „Zbornik za likovne umetnosti”, 19, 1983, s. 128.

<sup>50</sup> K. Balabanov, *Nerezi – Skopje Sv. Pantelejmon*, Skopje 1982, il. nie numerowana.

<sup>51</sup> P. Pokryškin, *Pravoslavnaja cerkovnaja arhitektura XII–XVIII stol. v nynešnem Serbskom Korolestve*, S.-Peterburg 1906, tabl. XLII.

<sup>52</sup> Dumitrescu (przyp. 30), il. 41.

<sup>53</sup> R. Stanić, *Zidno slikarstvo crkve manastira Crne Reke*, „Raška baština”, 1, 1975, s. 112.

<sup>54</sup> D. Kamenova, *Seslavskata carkva. Istorija. Arhitektura. Živopis*, Sofija 1977, s. 124.

<sup>55</sup> E. Floreva, *Alinskitе stenopisi*, Sofija 1983, s. 187.

<sup>56</sup> Dionizego z Furny cytuję za tłumaczeniem angielskim: „*The Painters Manual*” of Dionysius of Fournay. *An English transl., with commentary, of cod. gr., 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad*,



W ramionach gwiazdy w kopule namalowano sześćskrzydłe serafiny<sup>57</sup> (il. 3). Każdego z nich wyobrażono z twarzą pośrodku, parami skrzydeł skrzyżowanych nad głową, u dołu i środkową, wzniesioną ku górze.

### Malowidła tamburu

#### Rząd pierwszy – anioły

W pierwszym rzędzie tamburu wyobrażono kolejnych przedstawicieli sił niebieskich<sup>58</sup>. Na każdej ze ścian przedstawiono przemiennie po dwa cherubiny i dwa anioły (il. 5, 6). Cherubiny wyobrażono z twarzami pośrodku, parami skrzydeł skrzyżowanych u góry i u dołu i trzecią po bokach skierowaną w dół. Każdy z nich stał na obnażonych nogach z rozłożonymi w bok rękami, w których trzymał rypidia z napisem αῖϛ („świety”)<sup>59</sup>, będące pierwszymi słowami hymnu wysławiającego Boga w Wizji Izajasza (Izajasz IV, 3), a do którego nawiązuje śpiewany w liturgii *Trishagion*<sup>60</sup>. Słowa te, zwykle trzykrotnie powtórzone, umieszczano, podobnie jak w Supraślu, na rypidiach trzymanyh przez anioły malowane w bezpośredniej bliskości Pantokratora lub wyobrażenia związanego z Jego inkarnacją, tak jak to ma miejsce np. w Soborze Sofijskim w Kijowie z lat 1043–1046<sup>61</sup>, w kopule z wyobrażeniem Matki Bożej z Dzieciątkiem w pareklezjonie Karije Dżami z lat 1316–1321<sup>62</sup>, w tamburach nowogrodzkich cerkwi Przemienienia w Kowalowie z około r. 1380<sup>63</sup> i Zaśnięcia na Polu Wolotowskim z lat około 1380–1390<sup>64</sup>.

Każdy z aniołów został określony napisem αἱϛ ἁγῖοι (anioł pański), umieszczonym po obu stronach nimbu, co równoznaczne jest z wyobrażeniem przedstawicieli najniższego

---

by P. Hetherington, repr. London 1981 (with revision), s. 84. B. Todić i G. Babić zwracają uwagę na liturgiczny sens słów Psalmu 102, 19–20 w kontekście namalowanej poniżej Niebieskiej Liturgii w kopule cerkwi Hodegetrii w Peci z lat 1324–1337 (B. T o d i ć, *Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodičinoj ckvi i priprati u Peci* [w:] *Arhiepiškop Danilo II i njegovo doba. Medjunarodni skup povodom 650 godina od smrti. Decembar 1987*, Beograd 1991 (= Srpska akademija nauka i umetnosti, Naučni skupovi, Knj. LVIII; Odeljenje istorijskih nauka, Knj. 17), s. 365–366; G. B a b i ć, *Liturgijske teme na freskama u Bogorodičinoj ckvi u Peci* [w:] *tamže*, s. 377–381). W Supraślu, podobnie jak w Peci, aniołom towarzyszyły słowa *Trishagionu* wypisane na rypidiach, co mogłoby wskazywać na inspirację twórcy programu supraskiego podobnymi rozwiązaniami. O znaczeniu programu peckiego jako wzoru świadczyć może powtórzenie go, łącznie z napisem wokół Pantokratora, w kopule cerkwi w Gomionicy z I połowy w. XVI (K a j m a k o v i ć (przyp. 49), s. 127–132).

<sup>57</sup> Porównanie archiwalnych fotografii z r. 1864 i 1909 (il. 3, 4) wykazuje, że serafiny namalowane były także w lunetach, ale nie możemy dzisiaj stwierdzić, czy umieszczono je tam w wyniku przemałowań pomiędzy datami wykonania zdjęć, czy powtórzono pierwotne wyobrażenia, być może zakryte wcześniej tynkiem lub zniszczone.

<sup>58</sup> Obszerne omówienie ikonografii aniołów zob.: R ó ż y c k a B r y z e k 1983 (przyp. 28), s. 28–36.

<sup>59</sup> Pokryszkin w opisie (P o k r y ś k i n (przyp. 2), s. 232) podaje, że cherubiny miały nimby, a napis „świety” umieszczono obok ich głów, tymczasem na fotografiach przez niego wykonanych nimbów nie ma, natomiast napisy, słabo widoczne, znajdują się na rypidiach.

<sup>60</sup> Zob.: *Obrzędy Świętej i Boskiej Liturgii Świętych Ojców Naszych Jana Złotoustego i Bazylego Wielkiego* [w:] Jan Chryzostom, *Wybór pism. Modlitwy liturgiczne. Pisma o charakterze wychowawczym*, Warszawa 1974, (= *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, T. 13), s. 66–67.

<sup>61</sup> V. N. L a z a r e v, *Mozaiki Sofii Kievskiej*, Moskwa 1960, s. 188, tabl. 5, 7.

<sup>62</sup> U n d e r w o o d (przyp. 32), T. 1, s. 214, T. 3, il. na s. 409–410, 412–413, 417.

<sup>63</sup> L i f š i c (przyp. 45), il. na s. 503.

<sup>64</sup> *Tamże*, s. 495, il. 13.

chóru, podobnie jak to ma miejsce np. we wspomnianej wyżej kopule pareklezjonu Karije Dżami<sup>65</sup>, na sklepieniu kaplicy szpitalnej w Bistricy z r. 1520<sup>66</sup> lub na sklepieniu prezbiterium katolikonu klasztoru Stawronikita na Athos z r. 1546<sup>67</sup>. Na zachowanych fotografiach Pokryszkina są widoczne wyobrażenia czterech aniołów, pozwalające stwierdzić, że namalowano ich w zróżnicowany sposób: od zachodu dwa identycznie ubrane w ozdobne szaty i lorosy, z rypidiami w prawych rekach, podtrzymujące w lewych, owiniętych końcem lorosu, sfery z monogramem Chrystusa, od wschodu natomiast z lewej anioła w krótkiej tunice do kolan i płaszczu, z prawej odzianego w tunikę, szatę i płaszcz, obu z rypidiami w prawych rękach i sferami z monogramem Chrystusa w lewych. Powyższe obserwacje pozwalają stwierdzić, że dwa ze znanych nam supraskich wyobrażeń aniołów namalowano w szatach typowych raczej dla archaniołów<sup>68</sup>. Rozbieżność podpisów i przedstawień może wiązać się z występującym w sztuce bizantyńskiej nie do końca określonym powiązaniem nazw aniołów z ich wizerunkami<sup>69</sup>.

Opis powyższy świadczy, że w Supraślu namalowano reprezentantów trzech lub czterech z dziewięciu chórów aniołów. Przykładem podobnych rozwiązań stref tamburów, w których wyobrażono anioły, są cerkwie wołoskie z w. XVI, np. Stanesti-Vilcea z r. 1536, gdzie przedstawiono serafiny, cherubiny i anioły<sup>70</sup>, w Koziji (cerkiew szpitalna) z lat 1540–1541<sup>71</sup> i Caluiu z r. 1594<sup>72</sup>, gdzie znalazły się serafiny i archanioły.

#### Rząd drugi – postacie starotestamentowe

W kolejnym rzędzie namalowano 24 postacie Starego Testamentu po 3 na każdej ze ścian, z których zachowane fotografie przekazały nam 15 całych i fragmenty 2 wyobrażeń (il. 5, 6). Postacie Starego Testamentu zajmowały w cerkwi supraskiej tradycyjne miejsce, zgodne z wypracowanym w Bizancjum systemem dekoracji kopuły i tamburu<sup>73</sup>. Liczba ich przedstawień, wahająca się w klasycznych programach od czterech do szesnastu, wzrasta w kopułach cerkwi późno- i pobizantyńskich i na przykład wynosi 22 postacie w cerkwi Św. Jerzego w Sofii z końca w. XIV<sup>74</sup>, 20 w dwóch rzędach w Rawanicy z około r. 1380<sup>75</sup>, 24 także w dwóch rzędach w Resawie-Manasiji z około r. 1418<sup>76</sup>,

<sup>65</sup> Underwood (przyp. 32), T. 1, s. 214–216, T. 3, il. na s. 409–410, 412–413, 417.

<sup>66</sup> Dumitrescu (przyp. 30), il. 39.

<sup>67</sup> M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Final Phase of His Art in the Wall Painting of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos 1986, tabl. 62–64.

<sup>68</sup> Por. „anioły pańskie” podobnie ubrane w katolikonie klasztoru Stawronikita na Athos (zob. przyp. 67).

<sup>69</sup> Przykładem mogą być freski Teofana Greka w tamburze cerkwi Przemienienia w Nowogrodzie z r. 1378, gdzie pomiędzy czterema podpisanymi imieniem archaniołami umieszczono sześcioskrzydłe istoty podpisane: serafin, cherubin, archanioł, anioł (Vzdornov (przyp. 44), s. 29, 34).

<sup>70</sup> Dumitrescu (przyp. 30), schemat 7 na s. 27.

<sup>71</sup> *Tamże*, schemat 10 na s. 30.

<sup>72</sup> *Tamże*, schemat 21 na s. 41.

<sup>73</sup> Dufrenne (przyp. 29), *passim*.

<sup>74</sup> Filov (przyp. 47), s. 52–54.

<sup>75</sup> B. Živković, *Ravanica. Raspored živopisa [dodatek do:] Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Beograd 1981.

<sup>76</sup> S. Stanojević, L. Mirković, *Manastir Manasija*, Beograd 1928, (= Narodni muzej u Beogradu. Srpski spomenici, 5), s. 54.

24 w cerkwi w Kalogrea na Cyprze z końca w. XV<sup>77</sup>. W programach cerkwi na Górze Athos, w Chilandarze z początku w. XIV (restaurowanych w r. 1804) przedstawiono w dwóch rzędach 12 Sędziów w półpostaciach i 12 Proroków<sup>78</sup> i podobnie w katolikonie Wielkiej Ławry z r. 1535<sup>79</sup>. Dionizy z Furny w swoim podręczniku malarskim nie określa liczby Proroków w dekoracjach kopuły<sup>80</sup>, natomiast opisując oddzielnie grupy starotestamentowych postaci, w części dotyczącej Proroków wymienia 30 imion dołączając do nich krótkie charakterystyki<sup>81</sup>.

Poczynając od ściany wschodniej tamburu supraskiego, pierwszego z lewej przedstawiono Mojżesza –  $\text{ΠΡΟ ΜΟΗ}$  (il. 5). Prorok był wyobrażony frontalnie, jako mężczyzna w średnim wieku z krótką siwiejącą brodą, w prorockiej czapeczce, ubrany w zdobioną suknię, tunikę, płaszcz i buty, trzymający w lewej ręce rozwinięty zwój z napisem:  $\alpha\lambda\zeta\eta\ \kappa\ |\ \upsilon\pi\iota\ |\ \nu\omicron\upsilon\ |\ \eta\alpha\rho\epsilon\ |\ \kappa\omicron\omega\chi\ |\ \tau\epsilon$  („Krzakiem Gorejącym nazwałem Cię”, słowami nawiązującymi do Ks. Wyjścia III, 2–4). Po prawej od Mojżesza parę tworzyli zwróceni ku sobie prorocy Dawid ( $\text{ΔΑΥΙΔ}$ ) i Salomon ( $\text{ΣΑΛΩΜΩΝ}$ ) (il. 5). Dawida przedstawiono jako dojrzałego mężczyznę, z siwymi włosami i takąż krótką brodą, Salomona jako młodzieńca z opadającymi na kark włosami; obu z wzniesionymi do góry głowami w jednakowych, płytowych koronach, ubranych w zdobione suknie, płaszcze i buty, trzymających rozwinięte zwoje w lewych rękach. Napis na zwoju Dawida głosił  $\sigma\lambda\iota\ |\ \sigma\eta\iota\ |\ \delta\epsilon\iota\chi\ |\ \eta\iota\upsilon\upsilon\ |\ \eta\beta\epsilon\lambda\ |\ \eta\iota\pi\rho$  („Posłuchaj, córko, spójrz i [nakłoń ucha]” – Ps. XLIV, 11), na zwoju Salomona:  $\rho\omicron\chi\ |\ \upsilon\omicron\lambda\iota\ |\ \pi\rho\alpha\upsilon\ |\ \sigma\epsilon\delta\eta\ |\ \alpha\lambda\theta\omicron$  („Pochwal sprawiedliwego”, pochodzenia tekstu nie udało się ustalić).

Na ścianie południowo-wschodniej pierwszym z lewej był prorok Eliasz ( $\text{ΕΛΙΑΣ}$ ) (il. 5). Wyobrażono go jako siwego starca z włosami opadającymi w długich lokach na ramiona i długą, rozdwojoną, wijącą się brodą, ubranego w chiton i narzucony nań płaszcz z włosia; w prawej ręce trzymał zwój, na którym napis głosił  $\epsilon\upsilon\beta\eta\ |\ \omicron\upsilon\varsigma\ |\ \rho\omicron\sigma\epsilon\ |\ \upsilon\omicron\eta\ |\ \dots\chi\ |\ \rho\omicron\gamma\iota\ |\ \upsilon\sigma\varsigma$  („Zarliwością rozpałiłem się o chwałę Pana”, 3 Ks. Król. (I Kronik) XIX, 10)<sup>82</sup>. Poczynając od przedstawionego po prawej Elizeusza, wszystkich następnym proroków, których wyobrażenia znamy z fotografii Pokryszkina, namalowano ubranych w chitony i himationy, boso, w zróżnicowanych pozach, trzymających w jednej ręce zwój a drugą wzniesioną, w geście, tak jak u już opisanych, przyjęcia łaski bożej<sup>83</sup>. Proroka Elizeusza ( $\text{ΕΛΙΣΣΕΙ}$ ) (il. 5) wyobrażono jako starca z wysokim czołem, siwiejącymi włosami na skroniach i takąż krótką brodą. Napis na zwoju trzymany w prawej ręce głosił:  $\alpha\lambda\zeta\eta\ \zeta\ |\ \sigma\kappa\alpha\ |\ \omicron\alpha\gamma\ |\ \eta\sigma\eta\ |\ \epsilon\lambda\ |\ \omicron\upsilon\beta$  („Ja jak jagnię łagodne”, źródła pochodzenia tekstu nie udało się ustalić). Ostatnim na tej ścianie był prorok Jonasz ( $\text{ΙΩΝΑΣ}$ ) przedstawiony jako starzec z wysokim czołem, siwymi włosami na skroniach i krótką siwą brodą. Na jego zwoju, trzymany w lewej ręce, umieszczono napis:  $\upsilon\beta\ |\ \lambda\epsilon\iota\pi\ |\ \upsilon\beta\epsilon\lambda\ |\ \chi\alpha\lambda\iota\ |\ \mu\omicron\varsigma\ |\ \eta\kappa\epsilon\lambda$  („W utrapieniu moim wołałem do [Pana]”, Jonasz II, 3).

<sup>77</sup> A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, s. 481.

<sup>78</sup> G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927, tabl. 64, 1.

<sup>79</sup> Tamże, tabl. 115.

<sup>80</sup> „The Painters Manual” (przyp. 56), s. 26–29.

<sup>81</sup> Tamże, s. 28–29.

<sup>82</sup> Odczytanie napisów na zwojach proroków zostało przejrane i w kilku przypadkach zweryfikowane przez Tatianę Rozdniestwieńską z Uniwersytetu Petersburskiego. W tym miejscu chciałbym Jej serdecznie podziękować za nadesłaną obszerną analizę językową i paleograficzną całości napisów supraskich, która zostanie szerzej omówiona w części pracy dotyczącej stylu malowideł.

<sup>83</sup> Kajmaković (przyp. 49), s. 128–129.

Pierwszym od lewej na ścianie południowej był Zachariasz (πῥο Ζαχ<sup>α</sup>ς) (il. 5). Przedstawiono go jako ciemnowłosego młodzieńca, a napis na zwoju trzymanym w lewej ręce głosił: ρΑΥΗ|ΣΣΞ|ΛΟΔΨ|ΨΙΣ|ΙΩΝΕ („Ciesz się i raduj, Córko Syjonu”, Zach. II, 10; numeracja wersu zgodnie z Septuagintą). Pośrodku namalowano Habakuka (πῥο Αβκ<sup>υ</sup>) (il. 5, 6), także jako młodzieńca, stojącego na szeroko rozstawionych nogach. Napis na zwoju trzymanym w lewej ręce zawierał następujące słowa: ΓΨ|ΩΚΥ|ΓΑ|ΠΡΙ|ΔΕΤ („Bóg przychodzi z Temanu” [tu: od południa], Hab. III, 3). Trzecim z kolei był prorok Amos (πῥο Αμ<sup>ο</sup>) (il. 6), namalowany jako starzec z siwymi włosami i brodą. Napis, który istniał na jego zwoju jest nieczytelny na fotografii Pokryszkina, widocznych jest tylko kilka oddzielnych liter.

Na ścianie południowo-zachodniej pierwszym z lewej był Aggeusz (πῥο Αγγε<sup>υ</sup>) (il. 6), wyobrażony jako starzec o długich siwych włosach i rozdwojonej brodzie, z rolką zwoju w opuszczonej lewej ręce. Obok niego przedstawiono Henocha (πῥο Ηνο<sup>υ</sup>) (il. 6), dojrzałego ciemnowłosego mężczyznę z krótką brodą. Podobnie jak Aggeusz, prorok ten trzymał zwiniętą rolkę zwoju. Jako trzeciego namalowano Sofoniasza (πῥο Σοφο<sup>ν</sup>ι<sup>ε</sup>) (il. 6) – starca z krótkimi siwymi włosami i długą falistą brodą. Na trzymanym przez niego w prawej ręce zwoju umieszczono napis: ΤΑΚΟ|ΓΛΣ|ΓΨΒ|ΡΑΥΗ|ΣΣΞ („Tak mówi Bóg: Raduj się [Córko Syjonu]”, Sof. III, 14).

Na ścianie zachodniej pierwszym z lewej był Micheasz (πῥο Μιχα<sup>η</sup>) (il. 6). Prorok wyobrażony był jako dojrzały mężczyzna, z ciemnymi włosami i takąż krótką brodą. Napis na zwoju trzymanym w prawej ręce głosił: ΤΑΚΟ|ΓΛΣ|ΓΨΒ...|ΩΣΗ|ΩΝΔΗ|Ξ... („Tak mówi Pan: Z Syjonu wyjdzie [nauka]”, Mich. IV, 2). Pośrodku namalowany był Jakub (Ιακ<sup>ω</sup>) (il. 6), z siwymi długimi włosami opadającymi na ramiona i długą rozdwojoną brodą. Na trzymanym przez proroka w lewej ręce i rozwiniętym w górę zwoju, napis głosił: ΚΚΟ|ΠΟ|ΣΠΟ|ΥΟΚ|ΑΞΑ („Kiedy zasnął ...”, przekształcony fragment Ks. Rodzaju XXVIII, 12)<sup>84</sup>. Trzecim z kolei na tej ścianie przedstawiony był prorok Nahum (πῥο Ν...υ) (il. 6). Wyobrażono go jako starca z siwymi włosami i brodą, ze zwojem w prawej ręce i umieszczonym na nim napisem: ΙΔΥΕ|ΥΩΕ|ΚΕΞ|ΚΑΤΟΙ|ΚΩΛΕ|ΥΕΙΚΞ („Oto Ja, mówi Pan”, tekst w języku greckim, Nah. II, 14).

Na ścianie północno-zachodniej pierwszym z lewej namalowany był prorok Samuel (σαμ<sup>ου</sup>) (il. 6), z którego postaci na zachowanej fotografii widoczny jest tylko fragment nimbu i korony. Kolejne wyobrażenia znamy tylko z opisu Pokryszkina, który nie podał żadnych danych o istnieniu zwojów i napisów na nich. Po prawej od Samuela przedstawiono proroków Joela (Ιω<sup>η</sup>λ) i niezidentyfikowaną postać. Dalej od północy wyobrażeni byli: Daniel (δαν<sup>ι</sup>ηλ), Malachiasz (μα<sup>α</sup>χ<sup>α</sup>λ), Ozeasz (ωσει<sup>ς</sup>), a na ścianie północno-wschodniej – Aaron (ααρ<sup>ο</sup>ν), Ezechiel (εζ<sup>ε</sup>χ<sup>η</sup>λ) i Jeremiasz (ερε<sup>μ</sup>ι<sup>α</sup>ς) (il. 5). Fragment postaci ostatniego z wymienionych proroków jest widoczny także na fotografii Pokryszkina. Jeremiasz był namalowany jako starzec z długimi siwymi włosami i brodą, z rozwiniętym zwojem w lewej ręce, jednak napis nie jest czytelny.

Znane nam z fotografii postacie starotestamentowe w Supraślu nie wszystkie miały rozwinięte zwoje z napisami (brak ich u Aggeusza i Henocha), nie wszystkie napisy na

<sup>84</sup> T. Rozdiestwieńska proponuje odczytanie: κ.κο | πο.υ | σ.πο | υ.ο.κ | α.ξ.α. (słowa nawiązujące do Ks. Wyjścia, XXVIII, 40), uzupełniając drugi werset o literę „ja”, gdyż na fotografii widoczna jest pionowa kreska mogąca być częścią tego znaku. Dla mojego odczytania por. napis na zwoju Jakuba na ikonie z rządu prorockiego z Kaszyna z około połowy w. XV (G.V. P o p o v, A.V. R y n d i n a, *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV-XVI veka*, Moskwa 1979, (= Centry chudožestvennoj kul'tury srednevekovoj Rusi), s. 303.

zdjęciach są czytelne (Amos, Jeremiasz), także nie dla wszystkich udało się ustalić źródło pochodzenia (Salomon, Elizeusz). Teksty odczytane i o ustalonym pochodzeniu wiążą się w większości z zapowiedziami Inkarnacji Boga, fragmentaryczna jednak nasza wiedza o całości przedstawień w tym rzedzie i fakt, że nie wszystkim osobom przypisano teksty, nie pozwala przypuścić, iż wersety te układały się w ideową całość<sup>85</sup>. Podkreślić należy, że w przypadku proroka Nahuma tekst na zwoju napisany był po grecku<sup>86</sup>.

Fizjonomie, ubiory i pozy postaci starotestamentowych w Supraślu nie odbiegały od wzorów sztuki bizantyńskiej, zwłaszcza jej późnego okresu, którego wyrazem są freski szkoły morawskiej<sup>87</sup>. W malowidłach z w. XVI najbliższe podobieństwa ikonograficzne znaleźć możemy porównując supraskich Proroków z Prorokami cerkwi klasztorów athoskich, np. Wielkiej Ławy z r. 1535<sup>88</sup>, Stawronikity z r. 1546<sup>89</sup>, Dionisiu z r. 1568<sup>90</sup>, Dochiariu z r. 1568<sup>91</sup>.

#### Rząd trzeci – Apostołowie i ich Uczniowie spośród Siedemdziesięciu

Pod starotestamentowym znajdował się w Supraślu rząd apostołski, w którym przedstawiono 17 postaci – 9 z 12 Apostołów, świętych Pawła, Łukasza i Marka oraz 5 spośród ich Siedemdziesięciu Uczniów (il. 7–12). Wszystkie postacie wyobrażono w zróżnicowanych pozach, ubrane w chitony i himationy, ze zwojami w rękach, każda miała na ramionach omoforion – oznakę godności biskupiej.

Na ścianie wschodniej wyobrażono trzech Apostołów (il. 10). Pierwszy z lewej namalowany był Piotr (σῆμ πῆτρῶ) jako siwowłosy mężczyzna z krótką brodą, pośrodku Paweł (σῆμ παύλῶ), łysy, z ciemnymi włosami na skroniach i ciemną krótką brodą, a po prawej Jan Ewangelista (σῆμ ἰωῶν | βῆροσ | β), przedstawiony jako łysy starzec, z siwymi włosami na skroniach i długą, także siwą, rozdwojoną brodą.

Poczynając od następnej ściany Apostołowie byli przedstawieni parami. Od południowo-wschodniej strony znaleźli się Andrzej (σῆμ ἀνδρέᾱ), siwowłosy starzec, z długą

<sup>85</sup> Na temat treści ideowych wyobrażeń proroków w kopułach cerkwi bizantyńskich napisano kilka prac. Najważniejsze z nich: D. Mouriki, *Ai bibliakai proeikoniseis tēs Panagias eis ton troullon tēs Periblepton tou Mystra*, „Archaiologikon Deltion”, M. 1 – Meletai, 25 (1970), 1971, s. 217–270; L.D. Popović, *Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches Selected from the Period of King Milutin (1282–1321)*, „Cyrillomethodianum”, VIII–IX, 1984–85, 1985, s. 283–302; G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987, s. 69–76; L.D. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, „Zograf”, 19, 1988, s. 25–43; t a ż, *Figure proroka u kupoli Bogorodice Odigitrije u Peći* [w:] *Arhiepiskop Danilo II* (przyp. 56), s. 443–464; T. Papamastorakēs, *Ἐ σέμασια τῶν προφήτων στον troulo tēs Panagias tou Arakos kai oi antistoches periptōseis tēs Panagias Myrokephalōn kai tēs Panagias tēs Veljusa*, „Archaiologikon Deltion”, M. 1 – Meletai, 40 (1991), 1991, s. 71–89.

<sup>86</sup> Identyczny napis na zwoju proroka Nahuma znajduje się w kopule cerkwi Apostołów w Salonikach z lat 1310–1314 (Stephan (przyp. 42), s. 44, il. 23). W tej samej cerkwi taki sam napis widnieje na zwoju tegoż proroka w Drzewie Jessego, fresku w południowej nawie z lat po r. 1315. Autor opracowania tego tematu interpretuje słowa prorocтва jako zapowiedź Sądu Ostatecznego (N. Dionisopoulos, *Loza Jesejeva u Svetim apostolina u Solunu*, „Zograf”, 21, 1990, s. 64).

<sup>87</sup> Rawanica zob. Živković (przyp. 75), Nowa Pawlica, Kalenić, Manasija zob.: Popović 1988 (przyp. 85), il. 2, 31, 32.

<sup>88</sup> Millet (przyp. 78), tabl. 115, 2.

<sup>89</sup> Chatzidakis (przyp. 67), tabl. 26, 30.

<sup>90</sup> Millet (przyp. 78), tabl. 195, 1–2.

<sup>91</sup> Tamze, tabl. 221, 1–2.

rozdwojoną brodą i Łukasza (сѣмъ лѹкъ), ciemnowłosy mężczyzna z takąż brodą (il. 11). Na południowej stronie tamburu wyobrażono Jakuba (сѣмъ іаковъ), dojrzałego mężczyznę z ciemnymi włosami i zarostem, a obok niego Szymona (сѣмъ симонъ), siwowłosego starca z długą brodą (il. 7).

Od południowego-zachodu namalowano Bartłomieja (сѣмъ брьѣмъ | ѡ), jako dojrzałego mężczyznę o ciemnych włosach i krótkiej brodzie, a obok podobnego do tego Apostoła, św. Herodiona (сѣмъ иродіѡнъ) (il. 7).

Zachodnią ścianę zajmowały wizerunki Aristarcha (сѣмъ аристъ | ѡ), starca z długimi siwymi włosami i brodą oraz Olimpiusza (сѣмъ олимпъ | ѡ), podobnego do swojego współtowarzysza (il. 12). Obu wyobrażono do kolan, ze względu na wyżej tu sięgający mur, nad znajdującym się poniżej wejściem na strychy.

Od północnego-zachodu parę stanowili Silas (сѣмъ сѣнъ) i Silwanos (сѣмъ силванъ), obaj namalowani jako młodzieńcy (il. 9). Na północnej ścianie wyobrażono Filipa (сѣмъ филипъ) i Tomasza (сѣмъ тома), obu także jako młodzieńców, różniących się jedynie niewielkimi szczegółami fryzury (il. 9). Ostatni w tym rzędzie przedstawieni byli Marek (сѣмъ марко) jako dojrzały mężczyzna o ciemnych włosach i brodzie oraz Mateusz (сѣмъ матеи), którego namalowano jako starca z siwymi włosami i długą, siwą, rozdwojoną brodą (il. 13).

Wprowadzenie rzędu apostoelskiego do tamburu, jak i następnych z przedstawieniami świętych, było jedną z cech ewolucji programów tej części świątyni epoki pobizantyńskiej<sup>92</sup>, trudno natomiast jednoznacznie wskazać skąd pochodzi tradycja zaznaczania godności biskupiej Apostołów. Dla wyobrażeń 70 Uczniów taka ikonografia jest wczesna i jako biskupów przedstawiono ich już w miniaturach Menologionu Bazylego II z końca w. X<sup>93</sup>, a później na przykład na ścianach naw bocznych cerkwi Afendiko z początku w. XV<sup>94</sup> i Pantanassy z około r. 1430<sup>95</sup> w Mistrze, niektórych z nich w cerkwi klasztoru Św. Jana Lampadistisa na Cyprze z około r. 1400<sup>96</sup>, mają także omoforiony Uczniowie apostoelscy na freskach zewnętrznych apsydy cerkwi w Suczewicy z przełomu w. XVI/XVII<sup>97</sup>, jak i większość z nich na rysunkach tzw. Stroganowskiego Podlinnika także z w. XVI/XVII<sup>98</sup>. O pełnieniu przez 12 Apostołów roli przywódców pierwszych gmin chrześcijańskich mówią Dzieje Apostolskie i ich żywoty przekazane przez tradycję, jak i umieszczanie niektórych z nich na początku list biskupów głównych ośrodków chrześcijaństwa<sup>99</sup>, mało natomiast jest wyobrażeń, które by tę funkcję zaznaczały. Jako przykłady możemy wskazać medaliony z przypuszczalnymi przedstawieniami Ewangelistów

<sup>92</sup> Dufrenne (przyp. 29), s. 197–198.

<sup>93</sup> Problem ten omawia: Ch. Walter (W a l t e r (przyp. 26), s. 25–26, 107, tłumaczenie polskie: s. 37–38, 125).

<sup>94</sup> S. D u f r e n n e, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, (= Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, IV), s. 43–44, schemat X, il. 24, 26.

<sup>95</sup> *Tamże*, s. 43–44, schemat XVII.

<sup>96</sup> Stylianou, Stylianou (przyp. 77), s. 302, il. 181.

<sup>97</sup> I. D. S t e f a n e s c u, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'à XIX siècle*, Paris 1928, Album, tabl. LXXXVI, 1, LXXXVII, LXXXV, 2.

<sup>98</sup> *Stroganovskij ikonopisnyj podlinnik (konca XVI i načala XVII stoletij)*, Moskva 1869 (przedruk München 1965), passim.

<sup>99</sup> Zagadnienie to, w kontekście sporów Konstantynopola z Rzymem o prymat papieski, porusza F. D v o r n i k (*The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of Apostle Andrew*, Cambridge, Mass. 1958, (= Dumbarton Oaks Studies, IV)).

na żagielkach kaplicy 1 w Göreme (El Nazar) z końca w. X w Kapadocji, gdzie mają oni na ramionach omoforion<sup>100</sup>, następnie Apostołów z Wniebowstąpienia w tamburze cerkwi Św. Cyryla w Kijowie z w. XII<sup>101</sup>, czego jednak nie potwierdziły poczynione na miejscu obserwacje<sup>102</sup>, a także – Ewangelistów w omoforionach w pendentywach kopuły z Żywotem Józefa w atrium bazyliki Św. Marka w Wenecji z w. XIII<sup>103</sup>. Omoforion nosi też św. Marek w scenach ze swojego żywota w bazylice weneckiej, pochodzących z pierwszej połowy w. XII<sup>104</sup>, jak i na jednym ze swoich wyobrażeń tamże, a pochodzącym z w. XII<sup>105</sup>, kolejnym jest jego wyobrażenie na ikonie z końca w. XV w kaplicy klasztoru synajskiego<sup>106</sup>. A. Rogow w zaznaczeniu kapłańskich funkcji Apostołów przypuszcza możliwość polemiki z protestantyzmem odrzucającym hierarchię kościelną<sup>107</sup>, występowanie jednak wcześniej w sztuce bizantyńskiej przedstawień przynajmniej niektórych z nich jako biskupów, skłania do przypuszczenia, że w Supraślu powtórzono starszą ikonografię, być może prowincjonalnego pochodzenia.

Spośród 12 Apostołów supraskich tylko typ fizjonomiczny Szymona (il. 7) odbiegał od przyjętych ogólnie w sztuce bizantyńskiej wzorów. Szymon supraski miał siwe włosy i długą brodę, tymczasem zwykle przedstawiono go jako mężczyznę o ciemnych włosach i brodzie, łysęgo, często z charakterystycznym kosmykiem na czole, jak np. na fresku południowego ramienia transeptu w Moraczy z r. 1574<sup>108</sup>, czyli tak jak charakteryzuje go Dionizy z Furny w *Hermenei*<sup>109</sup>. Podobne natomiast do supraskiego wyobrażenie Szymo-

<sup>100</sup> De Jerphanion przypuszcza, że w żagielkach wyobrażono Ewangelistów, chociaż podpisy nie zachowały się (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, (= Bibliothèque archéologique et historique, T. 5), Texte, T. 1, 1, s. 180); Restle przyjmuje podobnie, że przedstawiono Ewangelistów (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, Bd. 2, tabl. 4, 13, 18); Jolivet-Lévy określa wizerunki jako biskupów, nie dyskutując powyższych identyfikacji (C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et ses abords*, Paris 1991, s. 83), zaznaczyć jednak należy, że biskupi w pendentywach El Nazar trzymają w rękach księgi, których to atrybutów nie posiadają inni namalowani w tej cerkwi święci hierarchowie.

<sup>101</sup> Rogow (przyp. 14), s. 350.

<sup>102</sup> W tym miejscu chciałbym serdecznie podziękować prof. Annie Różyckiej Bryzek za poczynione obserwacje w cerkwi Św. Cyryla w Kijowie.

<sup>103</sup> O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, *Dumbarton Oaks* 1984, T. 2: *The Thirteenth Century*, Vol. 1: Text, s. 167, tabl. 72 (barwna), 307–311. Demus widzi w tym szczególnie ikonograficznym wpływ sztuki zachodniej, a wymienione przez niego przykłady wskazują, że aleksandryjską godność Marka przeniesiono też na pozostałych Ewangelistów.

<sup>104</sup> Tamże, T. 1, s. 54–83.

<sup>105</sup> Lazarev (przyp. 25), T. 2, tabl. 395.

<sup>106</sup> M. Chatzidakis, *Toichographies sti Moni tis Agias Aikaterinas sto Sina*, „Deltion Christianikis Archeologikis Etairias”, P. 4, 6, 1972, il. 83, 84 (cytowane za: te go z, *Études sur la peinture postbyzantine*, London 1976). W zbiorach Cabinet des Médailles Biblioteki Narodowej w Paryżu znajduje się koptyjska ikona z końca w. V przedstawiająca biskupa podpisanego Marek, przypuszcza się jednak, że imię to dodano później do wizerunku nieznanego koptyjskiego hierarchy (*Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, ..., New York 1977, No 498, (s. 553).

<sup>107</sup> Rogow (przyp. 14), s. 350–351. Dowodem tej hipotezy mają być pisma Perfenija Urodliwego (Iwana Groźnego) z połowy w. XVI, jednak autor nie uwzględnił przytoczonej rozprawy Lichaczowa uzasadnionych argumentów za powstaniem wspomnianego tekstu po r. 1570 (D.S. Lichachev, *Kanon i molitwa Angelu Groznomu Parfeniju Urodliwogo (Iwana Groznoego)* [w:] *Rukopismo nasledie Drevnej Rusi. Po materialam Puškinskogo Doma*, Leningrad 1972, s. 10–27, tu cytowane za: te go z, *Issledowanija po drevnerusskoj literaturie*, Leningrad 1986, s. 361–377), czyli kilkanaście lat po pierwszej wiadomości o malowidłach supraskich.

<sup>108</sup> S. Petković, *Morača*, Beograd 1986, rys. na s. 235.

<sup>109</sup> „*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 53.

na, które potwierdza istnienie drugiej tradycji, znajdujemy już na synajskiej mozaice z w. VI<sup>110</sup>, a później na miniaturze tzw. *Ewangeliu Simonowskiej* z r. 1270, przypisywanej szkole nowogrodzkiej malarstwa ruskiego<sup>111</sup>.

Wyobrażenia Dwunastu Apostołów uzupełniało pięciu spośród Siedemdziesięciu ich uczniów: Herodion, Aristarch, Olimpiusz, Silas i Silwanos. Ikonografia tych świętych, z wyjątkami mało popularnych w sztuce bizantyńskiej, wykazuje, że tradycje wyobrażeniowe każdego z nich różnią się w wielu przypadkach, nawet jeżeli identyfikacja nie budzi wątpliwości.

Spisy Siedemdziesięciu wymieniają dwóch uczniów o podobnych imionach – Herodiona i Rhodiona. Pierwszego z nich *Hermeneja* Dionizego z Furny opisuje jako starego<sup>112</sup>, drugiego jako młodzieńca<sup>113</sup>, w obu przypadkach nie rozszerzając charakterystyk. Supraski Irodion (il. 7) był najprawdopodobniej drugim z nich<sup>114</sup>, na co wskazywałaby także obecność na następnej ścianie Olimpiusza<sup>115</sup> (il. 12), który był czczony razem z nim. Aresta (il. 12) rozdzielający wyżej wymienionych świętych był zapewne Aristarchem, biskupem Apamanei, uczniem św. Pawła<sup>116</sup>, przedstawionym w menologionie w Deczanach z około r. 1350 jako stary mężczyzna z krótką, siwą i kędzierzawą brodą<sup>117</sup>, w katolikonie Watopedionu na Athos z początku w. XIV (przemalowanym 1739, 1819) jako siwy starzec<sup>118</sup>, w *Hermenei* opisanym jako stary człowiek z falistymi włosami<sup>119</sup>. Dla kolejnych dwóch spośród Siedemdziesięciu, wyobrażonych w Supraślu jako młodzieńcy, Silasa i Silwanosa (il. 9), istnieją także różniące się między sobą tradycje ikonograficzne<sup>120</sup>.

#### Rząd czwarty – święci męczennicy

Czwarty z kolei rząd liczył 15 postaci świętych w ujęciu do kolan (il. 7–16). Tutaj, jak i w większości innych miejsc cerkwi, podpisano ich bez przydomków, co bardzo utrudnia identyfikację.

<sup>110</sup> G.H. Forsyth, K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1973, tabl. CLVIII A.

<sup>111</sup> E.S. Smirnova, *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII–načalo XV veka*, Moskwa 1976, (=Centry chudożestvennoj kul'tury srednevekovoj Rusi), il. na s. 197. Można przypuścić, że w przypadku Szymona uległa zmieszaniu tradycja przedstawieni jego i Szymona zwanego Bratem Pańskim, następcy Jakuba na biskupstwie Jerozolimy (zob. wyobrażenie biskupa Szymona w ostatnim rzędzie tamburu supraskiego).

<sup>112</sup> „*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 53.

<sup>113</sup> *Tamże*, s. 54.

<sup>114</sup> *Rhodion* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirchbaum, W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968–1976 [dalej cytowane: *LChI*], Bd. 8, szp. 266.

<sup>115</sup> *Olympas* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 83 – ilustracja w Menologionie Bazylego II – Olympas z siwymi włosami i krótką brodą, Rhodion z ciemnymi włosami i brodą. Obaj święci w menologionach freskowych por.: P. Mijović, *Menolog. Istorijaskoumetnicka istraživanja*, Beograd 1973, Irodion i Olympas według indeksu.

<sup>116</sup> *Aristarchus, Schüler des Paulus* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 244.

<sup>117</sup> V. Petković, Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Beograd 1941, tabl. CXXV.

<sup>118</sup> *Millet* (przyp. 78), tabl. 91, 3.

<sup>119</sup> „*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 53.

<sup>120</sup> *Silas von Korinth* [w:] *LChI* (przyp. 114), szp. 352, *Silvanus von Thessalonike*, [w:] *tamże*, szp. 352. *Hermeneja* charakteryzuje Silasa jako młodego człowieka z początkami brody, Silwanusa jako starego z siwą krótką brodą („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 53; por. także wyobrażenia obu świętych w menologionie w Suczewicy, gdzie Silasa namalowano jako starego mężczyznę, z siwą, rozdzieloną na dwa pasma, zakończoną



Na ścianie wschodniej byli wyobrażeni trzej święci: Tymoteusz (сѣѣ тѣмоѣѣ), Justyn (сѣѣ ѡстѣнѣ) i Marek (сѣѣ марко) (il. 10, 14). Wszyscy trzej stanowili najprawdopodobniej ciąg dalszy wizerunków Uczniów apostoelskich<sup>121</sup>. Najbardziej pewna jest identyfikacja Tymoteusza, którego w Supraślu wyobrażono jako starszego mężczyznę z łysiną, siwymi włosami na skroniach i krótką siwą brodą. Święty ten, uczeń św. Pawła Apostoła, był popularny w sztuce bizantyńskiej i przedstawienie supraskie było bliskie znanym nam jego wizerunkom<sup>122</sup>. Trudno natomiast powiedzieć jednoznacznie, którym św. Markiem był namalowany jako pierwszy z lewej młodzieniec. *Synaksarion Konstantynopoliński* wśród Siedemdziesięciu wymienia dwóch Marków<sup>123</sup>, obu przedstawionych w nawach bocznych cerkwi Afendiko w Mistrze jako starców, biskupów miejscowości Appolonia-dos<sup>124</sup> i Byblos<sup>125</sup>, natomiast podobne do supraskiego wyobrażenie znajdujemy wśród medalionów z Siedemdziesięcioma w katolikonie Watopedionu na Athos<sup>126</sup>. Namalowanego pośrodku, jako młodzieńca, Justyna nie udało się zidentyfikować z konkretną osobą świętego, a występujący wśród Uczniów współmiennik był charakteryzowany inaczej<sup>127</sup>.

Poczynając od ściany południowo-wschodniej, świętych wyobrażono parami, z pominięciem strony zachodniej, gdzie znajdowało się wejście na strychy. Od południowo-wschodu znajdowały się przedstawienia świętych Bazylego (сѣѣ вѣсѣлѣсѣ) i Teraponta (сѣѣ терпо | ятѣ) (il. 11). Bazylego, namalowanego w Supraślu jako młodzieniec z długimi, opadającymi na kark włosami, możemy zidentyfikować najprawdopodobniej z męczennikiem z Ancry, wyobrażonym jako młodzieniec w Menologionie Bazylego II w scenie męczeństwa<sup>128</sup> i występującym najczęściej w menologionach freskowych Bałkan<sup>129</sup>. Wizerunek św. Teraponta, również młodzieńca, ale o krótszych włosach, był podobny z kolei do przedstawienia swojego współmiennika w menologionie w Staro Nagoriczino z lat 1316–1318, gdzie jako Apostoł, czyli jeden z Siedemdziesięciu, figuruje z Rufusem i uczniami<sup>130</sup>.

Dwaj święci na ścianie południowej: Eupsychiusz (сѣѣ еупсѣхѣсѣ), przedstawiony jako starzec z siwymi włosami i długą brodą, i Izydor (сѣѣ сѣдѣрѣ), wyobrażony jako młodzie-

---

w szpic brodą, Silwanusa z ciemnymi włosami i krótką brodą (I.D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudali românești*, București 1973, il. nie numerowana (13 w kolejności) po s. 160.

<sup>121</sup> Przedstawienie części spośród Siedemdziesięciu jako biskupów, a części nie, spotykamy już w Menologionie Bazylego II (Walter (przyp. 26), s. 25–26 (tłumaczenie pol.: s. 37–38)), a później np. w katolikonie klasztoru Watopedion na Athos (Millet (przyp. 78), tabl. 91).

<sup>122</sup> B. Böhm, *Timotheus von Ephesus* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 8, szp. 494–495; Mijović (przyp. 115), według indeksu. Wyobrażenia z w. XVI zob. np. kaplica katolikonu Wielkiej Ławy na Athos z około r. 1560, jako biskup w *Słudzie Świętych Ojców* (Millet (przyp. 78), tabl. 256, 2), miniatura w pskowskim *Apostole* z początku w. XVI (E.S. Smirnova, *Miniatury Pskovskogo Apostola načala XVI v.* [w:] *Drevnij Pskov. Istorija. Iskustvo. Archeologija. Novye issledovanija*, Moskva 1988, il. 54, 56, s. 160–161.

<sup>123</sup> *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae et codice Sirmondiano*, ed. H. Delehaye, Bruxellis 1902, szp. 779–790.

<sup>124</sup> Dufrenne (przyp. 94), schemat X, nr 94, il. 26 (siwy i brodaty starzec).

<sup>125</sup> *Tamże*, schemat X, nr 83.

<sup>126</sup> Millet (przyp. 78), tabl. 91, 3. Jeden św. Marek o podobnej charakterystyce został także opisany w *Hermenei* („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 53).

<sup>127</sup> „*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 53 – opisany jako starzec ze szpiczasto zakończoną brodą.

<sup>128</sup> K.G. Kaster, *Basilius von Cäsarea* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 337.

<sup>129</sup> Mijović (przyp. 115), według indeksu.

<sup>130</sup> *Tamże*, s. 281, il. 99.

niec (il. 7) – to najprawdopodobniej męczennicy Euppsychiusz z Cezarei<sup>131</sup> i Izydor z Chios, żołnierz<sup>132</sup>. Na ścianie południowo-wschodniej znajdował się po lewej wizerunek Artemona (сѣмъ артѣмонъ), mężczyzny w średnim wieku, z ciemnymi włosami i brodą (il. 7), którego można identyfikować z Artemiuszem (Artemonem) z Laodykei, kapłanem i cudotwórcą<sup>133</sup>. Natomiast święty po prawej, Taleleusz (сѣмъ талеель), namalowany w Supraślu jako młodzieniec (il. 8), był zapewne wizerunkiem Taleleusza, męczennika z Egei Cylicyjskiej, lekarza<sup>134</sup>.

Dwóch świętych na ścianie północno-zachodniej – Eutropiusz (сѣмъ еутропіа) i Kleonik (сѣмъ клеоникъ), razem z trzecim, przedstawionym po prawej na następnej ścianie, Basiliskusem (сѣмъ воцккъ), których w Supraślu namalowano jako młodzieńców (il. 9, 15) – to męczennicy-żołnierze z Pontu o tychże imionach<sup>135</sup>. Taka identyfikacja wydaje się najbardziej prawdopodobna, co ułatwiają charakterystyczne imiona i umieszczenie postaci obok siebie, chociaż przedzielonych innym przedstawieniem<sup>136</sup> i wyobrażanych zwykle nieco inaczej<sup>137</sup>. Święty Eulogiusz (сѣмъ мевлогіа), wyobrażony jako młodzieniec (il. 15), a stojący obok Basiliskusa, sprawia duże problemy identyfikacyjne, których nie udało się rozwiązać. W sztuce bizantyńskiej znany jest i często wyobrażany Eulogiusz, patriarcha Aleksandrii<sup>138</sup>, zwłaszcza w scenie jego wizji, natomiast inni święci o tym imieniu występują jedynie w kalendarzach – Eulogiusz z Palestyny<sup>139</sup> i Eulogiusz z towarzyszami, zamęczony w Konstantynopolu za Walensa<sup>140</sup>.

Ścianę północno-wschodnią w tym rzędzie tamburu zajmowały wyobrażenia Kondrata (сѣмъ кондратъ) i Agatonika (сѣмъ агато | никъ) (il. 13). Pierwszy z tej pary, którego wizerunek supraski ukazywał jako starca z siwymi włosami i długą szpiczastą brodą, był zapewne jednym z dwóch świętych o tym imieniu – uczniem apostołskim, biskupem Aten

<sup>131</sup> K. G. Kaster, *Euppsychius von Cäsarea* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 6, szp. 189–190; Mijović (przyp. 115), według indeksu; zob. także podobne wyobrażenie w Decznanach (Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. CXCII).

<sup>132</sup> S. Kimpel, *Isidor von Chios* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 11; Mijović (przyp. 115), według indeksu; w Decznanach namalowano go jako siwego i brodatego mężczyznę (Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. CXCII), w *Hermenei* został opisany jako podobny do św. Artemiusza, młody z początkami brody („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 58, 79).

<sup>133</sup> *Artemon von Laodicea* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 255; podobne wyobrażenie w Decznanach (Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. CLII) i w menologionie w Kozji z około r. 1390 (Mijović (przyp. 115), s. 357 i przerys).

<sup>134</sup> K. G. Kaster, *Thal/veläus von Ägea in Kilikien* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 8, szp. 428. Święty był wyobrażony jako młodzieniec z początkami brody, por. np. w Söviş w cerkwi Czterdziestu Męczenników z r. 1216/17 (Restle (przyp. 100), Bd. 3, il. 424), podobnie został opisany w *Hermenei* („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 79).

<sup>135</sup> K. G. Kaster, *Eutropius, Kleonikus und Basiliskus* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 6, szp. 204–205.

<sup>136</sup> Z podobnym zjawiskiem umieszczania świętych czczonych razem blisko siebie, ale rozdzielonych innymi wyobrażeniami, spotykamy się np. w katolikonie klasztoru Watopedion na Athos, gdzie na jednym łuku medalion z Probussem oddziela pięć innych wizerunków od umieszczonych obok siebie Tarachusa i Andronika (Millet (przyp. 78), tabl. 83, 1).

<sup>137</sup> Zwykle malowano świętych jako dwóch brodatych mężczyzn i młodzieńca, np. w menologionie w Decznanach (Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. LXXXIX), w Peci (Mijović (przyp. 115), s. 369 i przerys), podobnie też zostali opisani w *Hermenei* („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 77).

<sup>138</sup> J. Boberg, *Eulogius von Aleksandrien* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 6, szp. 181; Mijović (przyp. 115), według indeksu.

<sup>139</sup> *Synaxarium* (przyp. 123), szp. 511, 505.

<sup>140</sup> *Tamze*, szp. 632, 638.

lub męczennikiem z Magnezji (Koryntu), malowanym czasem także w szatach biskupich. Wizerunki obu tych świętych są podobne do siebie i były mylone przez artystów<sup>141</sup>. Drugiego świętego, Agatonika przedstawionego jako młodzieniec, z długimi opadającymi na szyję włosami, można bez wątplenia identyfikować z męczennikiem z Tracji<sup>142</sup>, najpopularniejszym chyba obok Tymoteusza spośród tu umieszczonych. Najstarsze jego podobizny pochodzą z w. X i prawie zawsze ukazują go podobnie jak w Supraślu.

Rząd piąty – święci biskupi

W najniższym rzędzie tamburu namalowano szesnaście medalionów z wyobrazeniami biskupów w popiersiach. Ponieważ większość wizerunków możemy identyfikować jako przedstawienia świętych hierarchów, to można twierdzić, że rząd ten zawierał właśnie ich wyobrażenia, mimo że zachowane fotografie nie zawsze pozwalają na taką pewność. Nieśpitykane wcześniej w programach tamburów obrazy biskupów, podobnie jak w Supraślu zostały umieszczone w czterech cerkwiach wołoskich z w. XVI – szpitalnej w Koziji oraz w Snagowie, Bukowacu i Caluiu<sup>143</sup>.

W Supraślu medaliony umieszczono po dwa na każdej ścianie tamburu (il. 7–9, 14–18). Każdego z biskupów, o ile pozwalają to stwierdzić fotografie Pokryszkina, wyobrażono ubranego w felonion i omoforion.

Poczynając od strony wschodniej (il. 14), jako pierwszy figuruje św. Kornutus (свѣтъ КОРНУТЪ) – siwowłosy starzec z długą, rozdwojoną brodą<sup>144</sup>. Było to przedstawienie biskupa i męczennika z Ikonium, którego najstarsze wizerunki znajdują się w Menologionie Bazylego II<sup>145</sup> i kościołach kapadockich<sup>146</sup>, a później jego podobizny malowano w ilustracjach książkowych i freskowych menologionów, współcześnie Supraślowi – w menologionie w egzonarteksie cerkwi Patriarchatu w Peci z r. 1565<sup>147</sup>. Następny medalion przedstawiał św. Akakiusza (свѣтъ АКАКІЦ), wyobrażonego jako siwowłosy starzec, z długą szpiczastą brodą. Zachowana fotografia jest nieostra i nie pozwala na pewność czy święty miał na ramionach omoforion. W Supraślu namalowano jeszcze jednego Akakiusza, którego możemy identyfikować ze świętym mnichem z Synaju, a trzeci z najbardziej czczonych w Bizancjum Akakiuszy był żołnierzem i wyobrażano go jako młodzieńca, tak więc medalion z tamburu był najprawdopodobniej wizerunkiem biskupa z Mityleny, uczestnika Soboru Efeskiego<sup>148</sup>. Jego postać figuruje na przykład w diakonikonie cerkwi w Arilje z r. 1296<sup>149</sup> i cypryjskiej cerkwi Panagii Amasgou w Monagri z r. 1564<sup>150</sup>.

<sup>141</sup> Zob. niżej przyp. 159.

<sup>142</sup> K.G. Kaster, *Agatonik* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 51; Mijović (przyp. 115), il. 164 (menologion w Treskawacu), 258 (menologion w Koziji); por. także wyobrażenie w Deczanach (Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. LXXIX, CXCII).

<sup>143</sup> Dumitrescu (przyp. 30), il. 10, 14, 17–18, 21.

<sup>144</sup> G. Kaster, *Kornutus von Ikonion* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 342.

<sup>145</sup> Restle (przyp. 100), według indeksu.

<sup>146</sup> Wylczenie tych wyobrażeń zob. Mijović (przyp. 115), według indeksu.

<sup>147</sup> *Tamże*, s. 362.

<sup>148</sup> Wyobrażenia w ilustrowanych menologionach wymienia P. Mijović (*tamże*, s. 336).

<sup>149</sup> N.L. Okunev, *Aril'e, pamjatnik serbskogo iskusstva XIII veka*, „Seminarium Kondakovianum”, 8, 1936, s. 254.

<sup>150</sup> Stylianou, Stylianou (przyp. 77), s. 244).

Na południowo-wschodniej ścianie (il. 14) w pierwszym medalionie namalowano św. Marcina (сѣмъ мартиѣ) jako siwego starca z długą szpiczastą brodą. Kościół bizantyński czci dwóch biskupów o tym imieniu – papieża rzymskiego i hierarchę z Tours, z których w Supraślu przedstawiono pierwszego z nich, bardziej popularnego, zwłaszcza w malarstwie średniowiecznej Serbii<sup>151</sup>. Kolejny medalion był podpisany imieniem Hilaryon (сѣмъ иларѣ) i przedstawiał starca o siwych włosach i długiej szpiczastej brodzie (il. 7). Kalendarze bizantyńskie nie wymieniają hierarchy o tym imieniu, znany jest natomiast i uznawany za świętego przez południowych Słowian biskup Mogleny z w. XII<sup>152</sup>. Jego najstarszym zachowanym wyobrażeniem jest najprawdopodobniej fresk na sklepieniu kaplicy prothesis w Deczanach, przedstawiający biskupa podpisanego tym imieniem<sup>153</sup>, kolejnym – wizerunek w diakonikonie cerkwi Matki Bożej w Studenicy z r. 1568, gdzie do imienia dodano przydomek „Moglenski”<sup>154</sup>. Supraski wizerunek był bliski obu wymienionym.

Od strony południowej pierwszego z lewej namalowano św. Klemensa (сѣмъ клемснѣтъ) (il. 7). Zachowana fotografia, mimo wykonania z dużej odległości, pozwala stwierdzić, że przedstawiono go z krótkimi ciemnymi włosami i krótką brodą. Kościół bizantyński czci dwóch biskupów o tym imieniu: Klemensa Rzymskiego, papieża i Klemensa z Ancyry, do których u Słowian dochodzi Klemens z Ochrydy, uczeń św. Metodego. Wyobrażenie supraskie raczej nie było wizerunkiem ostatniego z nich, przedstawianego zwykle jako łysy starzec z kosmykiem siwych włosów nad czołem i długą, zakończoną w szpic brodą<sup>155</sup>. Nie ma jednak, niestety, pewności, którego z dwóch pozostałych Klemensów namalowano, gdyż tradycje obu wyobrażeń są także różne od supraskiego, a dodatkowo uległy pomieszaniu, nawet gdy świętego dokładnie określa podpis. Zjawisko to, chociaż w mniejszym stopniu, obserwujemy także w przypadku pary Klemens Rzymski – Klemens Ochrydzki<sup>156</sup>. Trudno także jednoznacznie zidentyfikować następnego biskupa, który podpisany był imieniem Sawa (сѣмъ сава) i ukazywał ciemnowłosego mężczyznę z długą, zakończoną

<sup>151</sup> Wyobrażony jako biskup w Staro Nagoriczino, Deczanach, Mateiciu, Manasiji (V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age, I*, Beograd 1930, s. 28, 43, 44, 50, 64), w menologionach w Treskawacu, Deczanach, Peci (Mijović (przyp. 115), s. 313, 336, 363). Inaczej wyobrażono św. Marcina na mozaikach w Monreale i Torcello – z krótkimi siwymi włosami i brodą (Lazarov (przyp. 25), T. 2, tabl. 383, 389).

<sup>152</sup> Taką identyfikację zaproponował już wcześniej S. Petković (Petković (przyp. 13), s. 217). W tej samej pracy autor wysunął przypuszczenie, że dalej przedstawieni Klemens, Sawa i Symeon to święci słowiańscy Klemens Ochrydzki, Sawa I, arcybiskup serbski i Symeon Serbski (Nemanja). Obie pierwsze identyfikacje będą rozważone niżej, musimy natomiast odrzucić trzecią, gdyż Symeon nie był biskupem i nie wyobrażono go jako hierarchę.

<sup>153</sup> Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. CCII, 3.

<sup>154</sup> V. Petković, *Manastir Studenica*, Beograd 1924, s. 54, il. 61.

<sup>155</sup> Np. w Św. Sofii w Ochrydzie z połowy w. XI (K. Balabanov, *Freske i ikone u Makedoniji (IV–XV vek)*, Beograd–Zagreb–Mostar 1983, il. 12), w cerkwi Matki Bożej Peribleptos w Ochrydzie z r. 1294/95 (*tamże*, il. 40).

<sup>156</sup> Np. z siwą brodą średniej długości przedstawiono: Klemensa Rzymskiego w menologionie na styceń, miniaturze w Parisinus graecus 580, f. 2v (Lazarov (przyp. 25), T. 2, tabl. 205), Klemensa z Ancyry w cerkwi Św. Jerzego w Oropos z początku w. XIII (K.M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Frescoes Painting in Greece*, Pretoria 1982, il. 440); z ciemną długą brodą: Klemensa Rzymskiego na mozaice w Fetije Dżami w Stambule z początku w. XIV (Belting, Mango, Mouriki (przyp. 32), il. 69, ze znakiem zapytania), Klemensa z Ancyry w cerkwi w Manastyrze z r. 1271 (D. Koco, P. Miljković-Pepek, *Manastir, Skopje* 1958, il. 43), w scenie męczennictwa w Deczanach (Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. CXVI, CXVIII); z krótką siwą brodą: Klemensa Rzymskiego na mozaice w Sofii Kijowskiej (G.N. Logvin, *Sofija Kievskaja*, Kiev 1971, il. 71); Klemensa z Ancyry na ikonie północno-ruskiej z I połowy w. XVI w Muzeum Rosyjskim w S.-Petersburgu (Święci na styceń) (*1000-letie russkoj chudożestvennoj kul'tury, Moskva* 1988, Schloss Got-

ną w szpic brodą (il. 7). Jedyńi święci hierarchowie o tym imieniu czczeni byli w kościele serbskim, skąd ich kult rozprzestrzenił się na kraje słowiańskie, a byli trzema arcybiskupami tego kościoła. Najprawdopodobniej supraski Sawa był wizerunkiem Sawy I, pierwszego arcybiskupa serbskiego<sup>157</sup>, co argumentować można największą popularnością tego świętego i jego kultu także poza Serbią.

Pierwszy z lewej medalion na ścianie południowo-zachodniej przedstawiał św. Symeona (сѣмъ сѣмѣо), siwowłosego starca, z rozszerzającą się u dołu brodą (il. 7). Hierarchę tego możemy identyfikować z Symeonem Jerozolimskim, krewnym Chrystusa, następcą św. Jakuba na biskupstwie Jerozolimy<sup>158</sup>. Biskup obok podpisany był imieniem Kondrat (сѣмъ кодрѣдъ) i wyobrażony jako łysy starzec, z siwymi włosami na skroniach i długą szpiczastą brodą (il. 7). Omawiając wyżej postać Kondrata namalowaną wśród męczenników, wspomnieliśmy o pomieszaniu ikonografii dwóch czczonych w Kościele bizantyńskim świętych o tym imieniu<sup>159</sup>. Supraskie wyobrażenie w dolnym rzędzie tamburu było najprawdopodobniej wizerunkiem hierarchy z Magnezji, jak świadczy porównanie na przykład z przedstawieniem w menologionie w Deczanych<sup>160</sup>.

Trudno także jednoznacznie identyfikować dwa wyobrażenia, które znajdowały się na ścianie zachodniej. Pierwsze z nich, podpisane imieniem Jan (сѣмъ јѡнъ), było przedstawieniem starca o siwych włosach i długiej szpiczastej brodzie (il. 8). Spośród hierarchów o tym imieniu czczonych przez Kościół bizantyński najpopularniejszymi byli: Jan Jałmużnik, patriarcha Aleksandrii i Jan Postnik, patriarcha Konstantynopola, przedstawiani podobnie; do ich to wizerunków było najbardziej zbliżone supraskie<sup>161</sup>. Święty w drugim medalionie podpisany imieniem Paweł (сѣмъ пауѣ) był wyobrażeniem siwowłosego

---

torf 1988, il. 129). Na temat ikonografii Klemensów i pomieszania ich tradycji wyobrażeniowych zob.: C. G r o z d a n o v, *Odnosot među portretite na Kliment Ohridski i Kliment Rimski vo živopisot od prvata polovina na XIV vek* [w:] *Simpozium 1100-godišnjina od smertta na Kiril Solunski, 23–25 maj 1969, Skopje-Štip*, Skopje 1970, T. 1, s. 99–107; Vzdornov (przyp. 44), s. 107–108.

<sup>157</sup> Pełny przegląd wyobrażeń św. Sawy: D. M i l o š e v i ć, *Ikonografija svetoga Save u srednjem veku* [w:] *Međunarodni naučni skup Sava Nemanjić – Sveti Sava. Istorija i predanje. Decembar 1976*, Beograd 1979, s. 279–318. W tej samej publikacji zob. również artykuły G. Suboticia o ikonografii św. Sawy w sztuce czasów panowania tureckiego i S. Petkovicia o ikonografii św. Sawy w sztuce poza Serbią. Porównując zamieszczone w artykule D. Miłoszewić najstarsze przedstawienia świętego z lat 20–60 w. XIII, stwierdzić możemy istnienie już niedługo po jego śmierci różniących się tradycji wyobrażeniowych, np. z ciemnosiwymi włosami opadającymi na uszy, z tonsurą i długą, z dwoma zaokrąglonymi końcami, brodą – w Mileszewie, bez tonsury, z zaokrągloną, ale nierozdwajającą się brodą – w kaplicy Radosława w Studenicy, z siwymi włosami, bez tonsury, z rozdwojoną, kończącą się strzępiasto brodą – w Peci, także bez tonsury, ale z brodą jednolitą, zakończoną strzępiasto – w kaplicy prothesis tegoż kościoła w Peci, siwego z tonsurą i brodą układającą się w dwa pasma, ale zbiegającą się u dołu w szpic – w Sopočanach, nigdzie jednak, także w późniejszym okresie, nie udało się znaleźć wyobrażenia podobnego do supraskiego.

<sup>158</sup> W menologionach freskowych występują dwa rodzaje wyobrażeń Symeona (wspomina się go dwa razy w roku) – jako siwego starca, podobne do supraskiego, i ciemnowłosego, brodatego mężczyzny (M i j o v i ć (przyp. 115), s. 261, 277, 287, 318, 346, il. 23, 79, 215, 227); na medalionie w apsydzie Manasiji-Resawy przedstawiono Symeona z rozdwojoną, o zaokrąglonych końcach brodą (B. Ž i v k o v i ć, *Manasija. Creži fresaka*, Beograd 1983, (= Spomenici srpskog slikarstva srednjeg veka, 2), schemat IV, nr 6, 2).

<sup>159</sup> *Kodratus* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 328; G. G e r o v, *Stenopisijat kalendar ot cārkvata „Petar i Pavel” v Tǎrnovo*, „Izkustvo”, 35, nr 3, 1985, s. 34.

<sup>160</sup> M i j o v i ć (przyp. 115), il. 214.

<sup>161</sup> Por. wyobrażenie Jana Postnika w Menologionie Bazylego II (*LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 130), w gruzińskim Synaksarionie A-648 w Instytucie rękopisów gruzińskiej Akademii nauk z początku w. XI (G. A l i b e g a š v i l i, *Chudožestvennyj princip illjustriranja gruzińskiej rukopisnoj knigi XI-načala XIII vekov*, Tbilisi

starca z długą rozdwojoną brodą (il. 8). W tym przypadku także tylko hipotetycznie możemy określić go jako Pawła Wyznawcę, patriarchę Konstantynopola albo Pawła, biskupa Prussy. Obaj ci święci przedstawieni byli podobnie do siebie i częściej od innych hierarchów tego imienia<sup>162</sup>.

Pierwszy z lewej medalion na ścianie północno-zachodniej zawierał wizerunek św. Antymiusza (στυμ ανθιμ), siwowłosego starca z układającą się w pasma brodą (il. 17). Wyobrażenie to z dużym prawdopodobieństwem możemy identyfikować z Antymiuszem z Nikomedii, chociaż porównanie znanych jego przedstawień dowodzi istnienia kilku tradycji ikonograficznych<sup>163</sup>, z których supraskie najbliższe było wizerunkowi w kaplicy prothesis Metropolii w Mistrze z około r. 1312<sup>164</sup>. Namalowany obok Antymiusza Aristion (στυμ αριστιον) – siwowłosy starzec z długą szpiczastą brodą (il. 17) – to zapewne biskup Antiochii Cylicyjskiej. Za taką identyfikacją przemawia jego podobieństwo do wizerunku w menologionie egzonarteksu cerkwi Patriarchatu w Peci<sup>165</sup>. Drugi ze znanych biskupów o tym imieniu, z Salaminy na Cyprze, zaliczany do Siedemdziesięciu uczniów apostołskich, był lokalnym świętym nie znanym poza wyspą<sup>166</sup>.

Popiersie w pierwszym medalionie na ścianie północnej podpisano imieniem Babyłas (στυμ βυβυλ), a przedstawiało siwowłosego starca z długą, układającą się w pasma, szpiczastą brodą (il. 18). Wizerunek ten można identyfikować z hierarchą antiochijskim, często przedstawianym w sztuce bizantyńskiej, przy zróżnicowanej tradycji ikonograficznej<sup>167</sup>. Obok Babyłasa namalowany był św. Cyryl (στυμ κυρλ), siwowłosy starzec, z brodą układającą się falistymi pasmami w szpic (il. 18). Możemy stwierdzić, że nie było to na pewno wyobrażenie biskupa Aleksandrii. Supraski wizerunek Cyryla odbiegał od powszechnego w sztuce bizantyńskiej wyobrażenia hierarchy z Aleksandrii, ciemnowłosego, starca z długą, opadającą na piersi, zakończoną w szpic brodą, czasem z pasemkami siwych włosów oraz w charakterystycznym zwykle nakryciu głowy. Z dwóch innych świętych biskupów o tym imieniu – Cyryla Jeruzolimskiego i Cyryla z Gortyny na Krecie,

---

1973, il. 4a), ale i istnienie innej tradycji – przedstawiania go bez brody, z zaznaczonymi zapadniętymi policzkami, np. w Rawanicy z około r. 1380 (M. Ljubinković, *Ravanica*, Beograd 1980, il. 45). Jana Jałmużnika wyobrażano zwykle z długą, szpiczastą brodą, wyraźnie rozdzieloną na dwa pasma, np. w Służbie Świętych Ojców w Protatonie na Athos z początku w. XIV (Millet (przyp. 78), tabl. 43, 2), w katolikonie Wielkiej Ławry (*tamże*, tabl. 118, 2), w Kaleniciu z około r. 1413 (E.S. Smirnova, V.K. Laurina, E.A. Gordienko, *Živopis' Velikogo Novgoroda – XV vek*, Moskva 1982, (= Chudožestvennye centry kul'tury srednevekovoj Rusi), il. na s. 286), na ikonie Emmanuela Lampadosa z w. XVI/XVII w zbiorach parafii prawosławnej w Dubrowniku (V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, tabl. LXXXI); zob. także wyobrażenia obu Janów w pareklizjonie cerkwi Panagii Mawriotissy w Kastorii z r. 1552 (N.K. Moutsopoulos, *Kastoria, Panagia he Mavriotissa*, Athenai 1967, tabl. 28), podobnych do siebie (Jan Jałmużnik ma nieco wyższe czoło).

<sup>162</sup> Por. wyobrażenia obu Pawłów w menologionach freskowych Serbii i Macedonii (Mijović (przyp. 115), s. 325, il. 194, s. 365, il. 265 – Paweł Wyznawca, s. 295 i przerys na s. 310 – Paweł z Prussy), a także bliskie supraskiemu przedstawienie Pawła Wyznawcy w menologionie cerkwi klasztoru Barlaama w Meteora z w. XVI (H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, (= *Miscellanea Byzantina Monacensia*, 18), il. 37).

<sup>163</sup> Wyobrażenia wymienione w: *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 199–200; Mijović (przyp. 115), według indeksu.

<sup>164</sup> Lazarev (przyp. 25), T. 2, tabl. 561.

<sup>165</sup> Mijović (przyp. 115), s. 361 i przerys.

<sup>166</sup> K.G. Kaster, *Aristion* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 245.

<sup>167</sup> V. Mayr, *Babylas* [w:] *tamże*, Bd. 5, szp. 301–302; Mijović (przyp. 115), s. 316 i przerys, ilustracja w: Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. CIV.

supraska podobizna była zbliżona do przedstawienia gortyńskiego hierarchy w menologionie freskowym w Staro Nagoriczinie<sup>168</sup>, chociaż jego wyobrazenie w tym samym kalendarzu pod drugą datą jest inne<sup>169</sup>. Prawdopodobne też może być przedstawienie św. Cyryla, apostoła Słowian, bliskie jego wizerunkowi we freskach z połowy w. XI w Soborze Św. Sofii w Ochrydzie<sup>170</sup>, chociaż dopiero w w. XVI wyobrażano go jako biskupa, którym nie był, oraz zupełnie inaczej, upodabniając świętego do Cyryla z Aleksandrii, tak jak na przykład w Służbie Świętych Ojców w Moraczy z r. 1578<sup>171</sup>.

Na ścianie północno-wschodniej medalion po lewej zawierał popiersie podpisane imieniem Stefan (сѣмъ стѣфанъ), ukazujące siwiejącego biskupa z długą falistą brodą (il. 16). Było to najprawdopodobniej przedstawienie Stefana z Rzymu, papieża, czczonego także w Bizancjum<sup>172</sup>. Ostatni z opisywanych medalionów wyobrażał św. Piotra (сѣмъ пѣтръ), ciemnowłosego hierarchę z długą brodą, której koniec był zawinięty (il. 16). W tym przypadku trudno ustalić, którego z czczonych w Kościele prawosławnym biskupów namalowano. Na pewno nie był to najbardziej znany z nich – Piotr z Aleksandrii, którego wyobrażenia samodzielne lub w scenie Wizji ukazują całkiem inne oblicze<sup>173</sup>, brak natomiast znanych przedstawień innych świętych biskupów Piotrów, które można by identyfikować z supraskim.

#### Malowidła na żagielkach

Na żagielkach wspierających oktagon tamburu zostały namalowane reprezentujące Ewangelistów apokaliptyczne istoty<sup>174</sup>. Wszystkie cztery przedstawiono wychylające się z seg-

<sup>168</sup> Mijović (przyp. 115), s. 280, il. 90.

<sup>169</sup> Tamże, s. 283 i przerys.

<sup>170</sup> Balabanov (przyp. 155), il. 17.

<sup>171</sup> S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965 (= Studije za istoriju srpske umetnosti, 1), il. 49. W menologionie w Woronec pod datą 21 III przedstawiono podobnego do supraskiego Cyryla, który jest najprawdopodobniej wyobrażeniem św. Cyryla z Katanii (P. Comarnescu, *Voronej. Fresken aus dem 15. und 16. Jahrhundert*, Bucarest 1959 (= Rumänische Kunstschätze), il. 24), który występuje także w menologionach ikonowych, np. na ruskiej ikonie z połowy w. XVII w Muzeum Ikon w Recklinghausen (H. Skrobucha, *Ikonen-Museum*, Recklinghausen 1976 (5. Aufl.), (= Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen), Nr 278). Różni się od supraskiego Cyryla wyobrażenia Cyryla Jerozolimskiego, np. w menologionie z Bodleian Library w Oksfordzie (Gr. th. 1) z I połowy w. XIV (I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, I. Oxford Bodleian Library, II*, Stuttgart 1978, s. 18, il. 58), w Służbach Świętych Ojców w Pangii Mawriotissie w Kastorii z r. 1552 (Moutsopoulos (przyp. 161), il. 30), na fresku ze zbiorów Muzeum w Tirgşor z w. XVII (Ştefanescu (przyp. 120), il. nie numerowana (12 po s. 96).

<sup>172</sup> E. Sauer, *Stephan I [w:] LChI* (przyp. 114), Bd. 8, szp. 392–393; inaczej niż w Supraślu święty został wyobrażony na mozaice w Monreale (krótkie siwe włosy i krótka broda) (Lazarév (przyp. 25), T. 2, tabl. 383); inaczej też przedstawiono innego świętego o tym imieniu, Stefana z Suroża (Sogdiany na Krymie), np. na „tabletcie” w Muzeum w Nowogrodzie z końca w. XV (razem z Sawą Serbskim i Pawłem Obnorskim) (V.N. Lazarév, *Stranicy istorii novgorodskoj živopisi. Dvustoronnyje tabletki iz Sobora Sv. Sofii v Novgorode*, Moskva 1983, il. na s. 38. *Synaxarion* wymienia jeszcze jako świętych Stefana I i II, patriarchów Konstantynopola i Stefana biskupa Regium (*Synaxarium* (przyp. 123), według indeksu).

<sup>173</sup> Zwykle wyobrażany z siwymi kręconymi włosami i krótką brodą, samodzielnie np. w Staro Nagoriczino (N. Okunev, *Gradja za istoriju srpske umetnosti. I. Crkva svetog Djordja u Starom Naroričinu*, „Glasnik Skopskog naučnog društva”, 5, 1929, il. 9 na s. 101), w scenie Wizji np. w Manasiji-Resawie (V. Djurić, *Resava (Manasija)*, Beograd 1966, il. 32, 33). *Synaxarion* wymienia wśród świętych jeszcze Piotrów biskupów Nikei, Argos i Krety (*Synaxarium* (przyp. 123), według indeksu), których wyobrażeń nie udało się znaleźć.

<sup>174</sup> Rekonstrukcja uwzględnia poprawki wynikające z porównania opisu z fotografiami.

mentu nieba, z księgami trzymanymi w rękach (il. 7–9, 21, 23, 26, 36). Od południowego-wschodu wyobrażono Iwa podpisanego imieniem Jan (Ἰωάννης), od południowego-zachodu wołu z imieniem św. Łukasza (Λούκᾱς), od północnego-zachodu anioła, symbol Mateusza (Μαθθαῖος), od północnego-wschodu orła z napisem odnoszącym go do Marka (Μαρκος). Zdjęcia i opis Pokryszkina pozwalają stwierdzić, że symbole Ewangelistów namalowano według wykładni św. Ireneusza, przyjętej w teologii i ikonografii bizantyńskiej obok wersji przypisywanej św. Hieronimowi<sup>175</sup>, a różniące się od Hieronimowej przypisaniem Iwa św. Janowi a orła św. Markowi. Jak zauważa S. Petković, interpretacja Ireneusza zamienia Hieronimową we freskach powstałych po odnowieniu serbskiego patriarchatu w Peci po r. 1557<sup>176</sup>. Rzadkością natomiast było umieszczanie w żagielkach symboli samodzielnie, gdyż zwykle, jeśli je w ogóle namalowano, towarzyszyły one wyobrażeniom autorów Ewangelii, na przykład: w cerkwi Św. Sofii w Trapezuncie z około r. 1260<sup>177</sup>, w Rawaniccy z około r. 1380<sup>178</sup>, w Manasiji-Resawie z około r. 1418<sup>179</sup>, w athoskich cerkwiach klasztorów Watopedion z w. XIV (przemalowanych częściowo w latach 1739 i 1819)<sup>180</sup> i Ksenofon z r. 1544<sup>181</sup>, w cerkwi klasztoru w Moraczy z r. 1574<sup>182</sup>. Samodzielnie przedstawiano symbole w malowidłach cerkwi wielokopułowych, jak to ma miejsce w żagielkach kopuły z Emmanuelem w bazylice Św. Marka w Wenecji z w. XII<sup>183</sup> lub pomiędzy wyobrażeniami świętych hymnografów w pendentywach kopuły z Platyterą narteksu cerkwi w Snagowie z r. 1563<sup>184</sup>. W Supraślu wszyscy czterej autorzy Ewangelii zostali przedstawieni w rzędzie Apostołów w tamburze i być może ten fakt, jak i szczupłość miejsca, którym dysponował malarz, spowodowała taki wybór przedstawień na żagielkach, nie mający szerszego zastosowania.

#### MALOWIDŁA NA SKLEPIENIU WSCHODNIEGO PRZĘSŁA NAWY ŚRODKOWEJ (rys. II)

Wątkiem łączącym idee wyrażone w kopule i tamburze z przypuszczalnym wyobrażeniem Matki Bożej w apsydzie sanktuarium, był program malowideł sklepienia wschodniego przęsła nawy środkowej, wznoszącego się nad sołęką – podwyższeniem przed ikonostasem<sup>185</sup> (il. 19–22).

Było to sklepienie gwiaździste ośmioramiennie, którego podziały żebrów tworzyły 24 pola, pokryte następnie freskami. Pośrodku, w ośmiu rombach przedstawiono anioły należące do najwyższej hierarchicznie triady: w dwóch wschodnich i dwóch zachodnich

<sup>175</sup> K. Wessel, *Evangelistensymbole* [w:] *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1971, Bd. 2, szp. 508–516.

<sup>176</sup> Petković (przyp. 171), s. 107.

<sup>177</sup> Talbot Rice (przyp. 41), s. 109–111 (tu także interpretacja Ireneuszowa).

<sup>178</sup> Živković (przyp. 75), s. 4.

<sup>179</sup> Živković (przyp. 158), schemat 1.

<sup>180</sup> Millet (przyp. 78), tabl. 81, 1–2.

<sup>181</sup> Tamże, tabl. 170, 1.

<sup>182</sup> Petković (przyp. 108), rys. na s. 246–247.

<sup>183</sup> O. Demus, *The Mosaics Decoration of San Marco, Venice*, Ed. by H.L. Kessler, Chicago-London 1988, tabl. 4.

<sup>184</sup> C.L. Dumitrescu, *Deux églises valaques décorées au XVIIe siècle: Snagov et Tismana*, „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art. Serie Beaux-Arts”, 10, 1973, No 2, s. 162.

<sup>185</sup> Rekonstrukcja uwzględnia poprawki wynikające z porównania opisu z fotografiami.



sześcioskrzydłe serafiny, z twarzami pośrodku, parami skrzydeł skrzyżowanych u góry i u dołu i trzecią z boku o końcach opuszczonych w dół; w dwóch południowych i dwóch północnych czteroskrzydłe cherubiny, także z twarzami pośrodku i parami skrzydeł skrzyżowanych u góry i u dołu. W czterech czworobokach-promieniach skierowanych ku narożom namalowano tetramorfy. Każda z tych istot miała pośrodku cztery głowy – lwa, młodzieńca-aniola, wołu i orła otoczone nimbami oraz trzy pary skrzydeł, z których dwie krzyżowały się u góry i u dołu, natomiast boczna miała końce skierowane w dół. Tetramorfy stały na obnażonych, porośniętych piórami nogach o bosych stopach, spod skrzydeł widoczne były dłonie. W czworokątach pomiędzy opisanymi promieniami znajdowały się kolejne cztery wyobrażenia. Od zachodu namalowano tożsamego w ikonografii pobizantyńskiej z Odwiecznym Dniami Sabaotha (сѣдѣ), którego przedstawiono jako siwowłosego starca z długą brodą na tle jakby otwartej bramy. Czworokąt północny zajmowało wyobrażenie Chrystusa-Aniela Wielkiej Rady (великаго съвета ангела) namalowanego jako uskrzydłony młodzieniec ubrany w chiton i himation, błogosławiący prawą ręką, w lewej trzymający zwój. Popiersie zostało umieszczone w okrągłej aureoli i czworoboku o wklęsłych bokach. W ten sam sposób ujęte było znajdujące się od południa przedstawienie Chrystusa-Emmanuela (іс хс смянуиъ), którego namalowano jako młodzieńca, ubranego w chiton i himation, z prawą ręką wzniesioną w górę w geście błogosławieństwa i zwojem w lewej ręce. W czworoboku od wschodu znajdował się Duch Święty, pod postacią gołębia w nimbie i aureoli złożonej z dwóch czworoboków o wklęsłych bokach. Na obrzeżach sklepienia znajdowało się osiem trójkątnych pól. Dwa wschodnie zajmowały znane nam tylko z opisu serafiny, natomiast od zachodu wyobrażeni byli prorocy Izajasz (прѣ ісаѣ) i Ezechiel (прѣ езикилъ). Izajasza namalowano jako siwowłosego starca z długą rozdwojoną brodą, ubranego w chiton i himation, z prawą ręką uniesioną ku górze i lewą opuszczoną w dół, z rozwiniętym zwojem, na którym napis głosił: видѣ гдѣ | шанапрѣ | столѣв | исоѣ | ипрѣвѣ | зис... | сип... | сла | нѣ („Widziałem Pana siedzącego na stolicy wysokiej i wyniosłej ...”, Izajasz VI, 1). Ezechiel wyobrażony był podobnie do Izajasza i różnił się tylko dłuższymi włosami, które opadały mu na ramiona; napis na trzymanym przezeń zwoju był następujący: бы... | ътридса | тослѣтовѣ | дмивѣ | мцадзѣ | ...ѣнос | ...ленс | ...дпри | ...яхо | ... („I stało się trzydziestego roku w czwartym miesiącu, piątego dnia, gdy był pośrodku ...” Ezechiel I, 1).

Cztery pozostałe trójkątne powierzchnie wypełniały medaliony z popiersiami świętych. Od południa wyobrażono Hermolausza (сѣмь сѣмѣ) i Pantelejmona (сѣмь паят | сле | с). Pierwszy z nich przedstawiony był jako dojrzały mężczyzna o ciemnych włosach i krótkiej brodzie, z lancetem w prawej ręce i małym naczyniem w lewej, drugi – jako młodzieniec o kędzierzawych włosach, z lancetem w prawej dłoni. Parę od strony północnej tworzyli Kosma (сѣмь козма) i Damian (сѣмь дамья), obaj wyobrażeni podobnie – jako dojrzały mężczyzna o ciemnych włosach i krótkich brodach. Zachowane fotografie są nieostre i nie pozwalają na pewność, czy obaj święci trzymali w rękach atrybuty, podobnie jak opisana wcześniej także para lekarzy.

Przedstawiony program sklepienia nie znajduje analogii w malarstwie ściennym bizantyńskim i pobizantyńskim. Pewne jednak podobieństwa w rozwiązaniach dekoracji malarskich kościołów w w. XVI możemy wskazać na przykład w kaplicy szpitalnej w Bistricy na Wołoszczyźnie z r. 1520, gdzie namalowano w apsydzie u góry Odwiecznego Dniami, poniżej gołębia – Ducha Świętego, na dole w półokrągłym obramieniu Pla-

tyterę, a po bokach Ducha Świętego i na łuku powyżej apsydy, aniołów i proroków<sup>186</sup>; także we freskach tzw. Pustelni Św. Sawy koło Studenicy pochodzących z w. XVI, gdzie pośrodku wyobrażono Pantokratora, z obu jego stron Chrystusa-Anioła Wielkiej Rady i Chrystusa Emmanuela, a niżej proroków z rozwiniętymi zwojami i napisami dotyczącymi zapowiedzi Inkarnacji<sup>187</sup>.

Ideą zobrazowaną w tych programach było Wcielenie Boga, które w Supraślu zostało przedstawione przez połączone wizje proroków Izajasza i Ezechiela, a realizujące się w Zwiastowaniu Marii, które było także wezwaniem świątyni supraskiej, obietnicą zesłania na nią Ducha Świętego<sup>188</sup>. Pojawiające się w sztuce późnobizantyńskiej symboliczne przedstawienia różnych aspektów Inkarnacji, powstałe pod wpływem lektury tekstów liturgicznych<sup>189</sup>, znalazły w Supraślu swój nowy wyraz – obok cyklu przedstawień wypracowanego już wcześniej – ilustracji Hymnu Akatist.

Na omówionym sklepieniu umieszczono także wyobrażenia lekarzy, co wydaje się podkreślać ich rangę w hierarchii czczonych świętych. W sztuce bizantyńskiej spotykamy się z podobnymi przykładami przyznania im specjalnego miejsca<sup>190</sup>, które tłumaczy się umieszczeniem ich wysoko pośród świętych wzywanych w liturgii i związkiem kultu anargyrów z Matką Bożą<sup>191</sup>, a które to więzi mogły znaleźć w Supraślu swoje odbicie.

W ikonografii bizantyńskiej znane są trzy pary świętych braci o imieniu Kosma i Damian<sup>192</sup>. Supraskie wyobrażenia nie były tą, która według żywotów pochodziła z Arabii, gdyż w jej przedstawieniach zwykle braci malowano w turbanach; trudno natomiast ustalić czy w Supraślu przedstawiono parę z Rzymu czy z Azji Mniejszej, ponieważ tradycje wyobrażeń zostały pomieszane, a ich wizerunki, ciemnowłosych i brodatych mężczyzn w średnim wieku, nie różniły się między sobą<sup>193</sup>. Druga para lekarzy, Hermo-

<sup>186</sup> Dumitrescu (przyp. 30), schemat 4 na s. 24.

<sup>187</sup> R. Stanić, *Freske u Donjoj isposnici sv. Save kod Studenice*, „Zbornik za likovne umetnosti”, 9, 1973, s. 113–136, il. 13–15, rys. IV.

<sup>188</sup> A. Rogow interpretuje program sklepienia nad sołeą jako prawosławną wykładnię nauki o Trójcy Świętej (Rogow (przyp. 14), s. 351), jednakże jego argumenty nie są przekonujące, gdyż uwzględnia z całego sklepienia, niedokładnie zresztą opisanego, tylko wyobrażenia Sabaotha, Chrystusa-Anioła Wielkiej Rady, Chrystusa-Emmanuela i Ducha Świętego oraz nie wykazuje, czy istniały podobne „polemiczne” przedstawienia Trójcy.

<sup>189</sup> S. Dufrenne, *Problemes iconographiques dans la peinture monumentale du debut du XIV siècle* [w:] *Vizantijska umetnost početkom XIV veka. Naučni skup u Gračanici. 1973*, Beograd 1978, s. 29–38.

<sup>190</sup> Np. Kosma i Damian po bokach Nikopoi w północnej apsydzie kościoła Panagii Drosiani na Naxos z w. VII (M. Chatzidakis, N. Drandakis, N. Zias, *Naxos*, Athens 1989, (= Byzantine Art in Greece), s. 19, il. 8 na s. 24), także ich wyobrażenia pod medalionami z prorokami na ścianie przed apsydą w Soganli, Belli kilise i Kupeli Halkali kilise z końca w. X (Restle (przyp. 100), T. 3, Nr XLVII) i na tym samym miejscu Kosma w Belisirama, Bahatin Samanligi kilise z I połowy w. XI (*tamże*, T. 3, Nr LXI), popiersia ośmiu świętych lekarzy w apsydzie sanktuarium kościoła Panagii Chalkeon w Salonikach z około r. 1028 (K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon*, Graz-Köln 1966, s. 34), wyobrażenia Kosmy i Damiana w sanktuarium kościoła Panagii Lumbines w Fodhele na Krecie z w. XIII (M. Bourbakis, K. Gallas, K. Wessel, *Bazantinische Kreta*, München 1983, (= Reise und Studium), s. 351, il. 307 (przerys)). O zagadnieniach tych zob. Skawran (przyp. 156), według indeksu (Holy Physicians).

<sup>191</sup> Pogląd taki wyraził K. Papadopoulos (Papadopoulos (przyp. 190), s. 34–35), nie wspierając go jednak szerszą argumentacją. Ostatnio C. Jolivet-Lévy omówiła ten problem w odniesieniu do kościołów kapadockich i wskazała teksty liturgiczne uzasadniające wysokie miejsce anargyrów w hierarchii czczonych świętych oraz ich związek z kultem Matki Bożej, co znalazło odzwierciedlenie w ikonografii (Jolivet-Lévy (przyp. 100), s. 79, 345).

<sup>192</sup> „The Painters Manual” (przyp. 56), s. 59.

<sup>193</sup> W. Arlett, *Kosmas und Damian (mit ihren Brüdern Anthimus, Leontius und Euprepus)* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 344–352; E. Smirnova, *Dvustoronnaja ikona – „tabletki” s Afona* [w:] *Iskusstvo Zapadnoj Evropy i Vizantii*, red. V. N. Graščenkova (i in.), Moskva 1978, s. 276–285.

lausz<sup>194</sup> i Pantelejmon<sup>195</sup>, nauczyciel i jego uczeń, była także popularna w sztuce bizantyńskiej i nie odbiegała w Supraślu od przyjętej tradycji ikonograficznej.

#### MALOWIDŁA W SANKTUARIUM

Malowidła w sanktuarium nie zachowały się i, jak wspominaliśmy, zostały zniszczone najprawdopodobniej w w. XVIII. Przypuścić należy, że w apsydzie wyobrażono Matkę Bożą z Dzieciątkiem, poniżej której namalowano Służbę Św. Ojców<sup>196</sup>, zgodnie z najbardziej powszechnymi w malarstwie bizantyńskim rozwiązaniami programowymi wschodniej części świątyni. Bez odpowiedzi natomiast pozostanie pytanie, czy i jakie przedstawienia były na sklepieniu oraz na ścianach kaplic prothesis i diakonikonu<sup>197</sup>.

#### MALOWIDŁA NA ŚCIANACH NAW (rys. III)

Malowidła na ścianach naw były podzielone na cztery strefy poziome. Dwie górne zajmowały sceny z życia Chrystusa i ilustracje Hymnu Akatist, dwie dolne – medaliony z opierśniami i rząd pełnofigurowych przedstawień świętych<sup>198</sup>.

#### Rząd pierwszy – sceny z życia Chrystusa

Cykl scen z życia Chrystusa liczył dwanaście obrazów i rozpoczynał się na ścianie wschodniej umieszczonym po obu stronach arkady Zwiastowaniem<sup>199</sup> (БѢГОВѢЩЕНІЕ), z Marią (МѢ ДѢВ) namalowaną od południa i Archaniołem Gabriełem (АРХАНГѢЛЪ ГАВРІІЛЬ) od północy (il. 23). Następnie, rozwijając narrację od lewej do prawej, przedstawiono Narodzenie Chrystusa (РОЖДѢ | ТВО | ХВО) na ścianie południowej na lewo od okna (il. 24). Na zachowanym zdjęciu, które obejmuje tylko część sceny, widać leżącą pośrodku Marię zwróconą w lewo, niżej łoża nimb św. Józefa, w prawym dolnym rogu – niewiasty kąpiące Dzieciątko, wyżej nad nimi pasące się zwierzęta, a po lewej od wezglowia zarys sylwetki konia, co świadczyłoby, że przedstawiono tam grupę jadących Trzech Króli. Wymienione elementy składowe sceny przemawiają za tym, że Narodzenie supraśkie było rozbudowanym wariantem ikonograficznym typu, wcześniej ukształtowanego w sztuce bizantyńskiej i powszechnie stosowanego także w jej późniejszym okresie<sup>200</sup>.

<sup>194</sup> J. B o b e r g, *Hermolaus mit Hermippus und Hermokrates von Nikomedien* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 6, szp. 511–512.

<sup>195</sup> K. W e l k e r, *Pantaleon (Panteleimon) von Nikomedien* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 112–115.

<sup>196</sup> O takich wyobrażeniach istniejących w apsydzie do czasu wykonania tam dekoracji stiukowej na początku w. XVIII wspomina Pokryszkin, nie podając jednak źródła skąd zaczerpnął tę informację (P o k r y ŝ k i n (przyp. 2), s. 231).

<sup>197</sup> Rozmiary kaplicy prothesis i diakonikonu wskazują, że było w nich bardzo mało miejsca na malowidła.

<sup>198</sup> Rekonstrukcja uwzględnia poprawki i uzupełnienia wynikające z porównania opisu z fotografiami.

<sup>199</sup> O takim miejscu sceny Zwiastowania w programach malarskich kościołów bizantyńskich zob.: D e m u s (przyp. 25), s. 23; J. L a f o n t a i n e - D o s o g n e, *L'Evolution du programme decoratif des églises de 1071–1261* [w:] *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athenes – September 1976, 1. Chronique du Congrès. Art et Archéologie*, Athenes 1979, s. 313.

<sup>200</sup> O ikonografii Narodzenia Chrystusa: N. P o k r o v s k i j, *Evangelie v pamjatnikach ikonografii, preimuščestvenno vizantijskich i russkich*, S.-Peterburg 1892, (= Trudy VIII Archeologičeskogo s'ezda v Moskve

Z kolei następowały Chrztost Chrystusa (крѣщеніе хѣво) i Ofiarowanie w Świątyni (срестеніе гѣа). Fragment Chrztostu i scena Ofiarowania zachowały się na starych fotografiach, na podstawie których można stwierdzić, że oba obrazy zostały mocno odnowione (il. 25, 26).

W scenie Chrztostu Chrystos stoi w przepasce biodrowej pośrodku Jordanu, widoczny jest fragment ręki Jana i promień z gołębiem-Duchem Świątym, po prawej na skalistym brzegu stoją trzej aniołowie. Fragmentaryczność fotografii nie pozwala na wyczerpującą analizę ikonograficzną przedstawienia.

W Ofiarowaniu z lewej stoją Józef i Maria z Dzieciątkiem na ręku; Świąta Rodzina stoi przed ołtarzem, z leżącą na nim zamkniętą księgą, po prawej pod cyborium stoi wyprostosowany Symeon, natomiast za ołtarzem namalowano niską przegrodę i za nią prorokinię Annę z lewą ręką wyciągniętą w stronę Dzieciątka, w prawej trzymającą rozwinięty zwój z nieczytelnym napisem. Ofiarowanie, w którym Dzieciątko znajduje się na rękach Marii, jest wariantem kompozycji mniej rozpowszechnionym w sztuce późno- i pobizantyńskiej<sup>201</sup>, wyjątkowe było natomiast umieszczenie prorokini Anny, zdarzające się jednak w ikonografii bizantyńskiej, o czym świadczyć może ikona Ofiarowania wchodząca w skład cyklu Dwunastu Świąt z klasztoru Św. Katarzyny na Synaju, datowana na połowę w. XIV, gdzie namalowano ją za ołtarzem, pomiędzy Marią a Symeonem<sup>202</sup> lub fresk w katolikonie athoskiego klasztoru Stawronikita autorstwa Theophanesa z r. 1546, z Anną, podobnie jak w Supraślu, za przegrodą<sup>203</sup>.

Południowo-zachodni narożnik zajmowało Wskreszenie Łazarza (въскрѣщеніе | лазарєво) odnotowane tylko w opisie przez Pokryszkina, a dalej, już na ścianie zachodniej, przed wejściem na chór znajdowało się Ukazanie Chrystusa Mariom (podpis sceny nie zachował się). Na zachowanym zdjęciu<sup>204</sup> (il. 27), widzimy stojącego po lewej, otoczonego promieniami Chrystusa, błogosławiącego obiema rękami kobiety, z których pierwsza przypadała ku Jego stopom, druga klęczy za nią z wyciągniętymi w dół rękami. Wydarzenie przedstawiono na tle skalistego pejzażu. Scena supraska była jednym z dwóch wariantów Ukazania się Kobietom występujących w sztuce bizantyńskiej, a określane go w nauce narracyjnym i powtarzającym bez większych zmian raz ukształtowany wzór<sup>205</sup>. Jej osobliwością w Supraślu była promienista aureola otaczająca Chrystusa, podobna do aureoli na fresku z Ukazaniem się Chrystusa Marii Magdalenie na fresku w Graczanicy z r. 1321<sup>206</sup> i w Ukazaniu się Kobietom w katolikonie serbskiego klasztoru Chilandar na Athos z lat około 1319/20 (przemalowane w r. 1804)<sup>207</sup>.

(1890)), s. 48–98; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIVe, XV et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916, s. 93–169; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle the Infancy of Christ* [w:] *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, s. 208–214.

<sup>201</sup> O ikonografii Ofiarowania zob.: D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, „The Art Bulletin”, 28, 1946, s. 17–27; M. V. Alpatov, *Ikona „Sretenija” iz ikonostas Troickogo Sobora Troice-Sergievoj Lavry*, „Trudy Otdela drevnerusskoj literatury”, 14, 1958, s. 557–564.

<sup>202</sup> Sina, *Oi thesauroi tes I. Mones Hagias Aikaterinas*, red. K. A. Menaphes, Athenai 1990, il. 72.

<sup>203</sup> Chatzidakis (przyp. 67), il. 85.

<sup>204</sup> Zob. przyp. 12.

<sup>205</sup> O ikonografii tej sceny obszernie pisze Popova (przyp. 32), s. 38–64.

<sup>206</sup> D. Milošević, *Gračanica monastery*, Belgrade 1989, s. 42, il. 27.

<sup>207</sup> Millet (przyp. 78), tabl. 63, 4.

Na prawo od arkady chórowej znajdowały się dwie sceny: Rozmowa Chrystusa z Samarytanką (ГѢ О БѢ ТѢ ЖЕНѢ | САМАРЯНАЖ) i Wjazd do Jerozolimy (ЦѢТОВОСІЕ).

Rozmowa z Samarytanką, jak widać na fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN (il. 28), była przedstawiona na tle skalistego pejzażu, z siedzącym po lewej Chrystusem, niżej po prawej znajdowała się sześcioboczna na prostokątnej podstawie studnia, a za nią Samarytanka, która prawą rękę wzniosła w geście rozmowy, w lewej trzymała sznur przytwierdzony do naczynia stojącego na podstawie studni. Z tyłu, po lewej za Chrystusem byli namalowani powracający Apostołowie, lecz fragment ten był zniszczony i widoczna jest tylko charakterystyczna głowa św. Piotra, natomiast pomiędzy głowami Chrystusa i kobiety dostrzec można mur Samarii. Supraska scena Rozmowy należała do typowych w sztuce późno- i pobizantyńskiej jej wariantów, w których rozbudowywano motywy poboczne: powracających Apostołów, kobietę rozmawiającą u bram miasta z jego mieszkańcami<sup>208</sup>. Podobne rozwiązania tej sceny spotyka się w XVI-wiecznych freskach, z których najbliższe są w katolikonie klasztoru Dionisju na Athos z r. 1547<sup>209</sup> i malowidłach z r. 1565 w narteksie cerkwi Patriarchatu w Peci<sup>210</sup>. Wjazd do Jerozolimy znany jest tylko z opisu Pokryszkina.

Dalej cykl był kontynuowany na ścianie północnej. Po lewej od okna namalowano Wniebowstąpienie Chrystusa (ВЪЗН...ІЕ), którego fragment zachował się na fotografii Pokryszkina (il. 29). Scena przedstawiała stojącą pośrodku na podnóżku Matkę Bożą, za nią po obu stronach dwu aniołów z uniesionymi rękami i grupy Apostołów o głowach wzniesionych do góry; powyżej nich widać dolną partię postaci Chrystusa w mandorli, podtrzymywanej przez dwu aniołów. Supraskie Wniebowstąpienie w niczym nie odbiegało od tradycyjnej ikonografii tego przedstawienia<sup>211</sup>. Ten pogląd można odnieść również do następnej sceny, pierwszej z dwóch między oknami, Zesłania Ducha Świętego (napis nie zachował się)<sup>212</sup>, z Apostołami siedzącymi wokół arkady w której namalowano króla – personifikację Kosmosu (КОСМ), promieniami schodzącego na Uczniów Ducha Świętego i murem flankowym dwoma basztami po bokach (il. 30, 31). Zesłanie, znajdujące się na prawo od niego Przemienienie (napis nie zachował się) oraz kończące cykl, namalowane po prawej od okna Zejście do Otchłani – Zmartwychwstanie (ВЪСКРСЕНІЕ ХВО), zachowały się także na starych fotografiach, jednak wykonanie ich pod dużym kątem utrudnia rozróżnienie szczegółów (il. 31); nadto zaznaczyć trzeba, że Pokryszkin stwierdził w ich wypadku liczne i nieumiejętne przemalowania<sup>213</sup>.

Supraskie sceny z życia Chrystusa, jak wynika z opisu i co znajduje potwierdzenie w fotografiach, nie były cyklem Dwunastu Wielkich Świąt, gdyż brak w nich Ukrzyżowania i Zaśnięcia Matki Bożej, włączono natomiast do tego rzędu dwa obrazy ilustrujące

<sup>208</sup> O ikonografii tej sceny zob.: Pokrovskij (przyp. 200), s. 210–213. S. Petković znając tylko fotografię tej sceny, próbował rekonstruować na ścianie zachodniej cały cykl ilustracji czytelną na Niedzielę po Zmartwychwstaniu (Petković przyp. 13), s. 216), wydaje się jednak, że oprócz Rozmowy (4 Niedziela) i Ukazania się Chrystusa (2 Niedziela), więcej scen nie było.

<sup>209</sup> Millet (przyp. 78), tabl. 201, 1.

<sup>210</sup> V. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pecka Patrijaršija*, Beograd 1990, il. 164.

<sup>211</sup> O ikonografii Wniebowstąpienia: Pokrovskij (przyp. 200), s. 428–445.

<sup>212</sup> O ikonografii Zesłania Ducha Świętego zob.: tamże, s. 448–466; A.N. Grabar, *Ikonografičeskaja schema Pjatidesjatnicy*, „Seminarium Kondakovianum”, 2, 1928, s. 223–237. L. Lebedzińska wskazała na wyobrażenie Kosmosu w Zesłaniu supraskim jako element serbskiej ikonografii (Lebedzińska (przyp. 5), s. nie numerowana), na co jako zupełnie niesłuszny pogląd zwrócił uwagę S. Petković (Petković (przyp. 13), s. 216).

<sup>213</sup> Pokryszkin (przyp. 2), s. 235.

czytania na Niedzielę po Zmartwychwstaniu – Ukazanie się Chrystusa Mariom i Rozmowę Chrystusa z Samarytanką. Wybór kilku ilustracji do Pantekostarionu mógł reprezentować całość cyklu, podobnie jak ma to miejsce we freskach cerkwi Mikołaja Orfanosa w Salonikach z około r. 1320 oraz w cerkwi Św. Dymitra Markowego Monasteru z około r. 1370<sup>214</sup>. W Supraślu wspomniane dwie sceny zostały wyróżnione umieszczeniem ich po obu stronach arkady chórowej, a z cyklu scen z życia Chrystusa dodatkowo wydzielone z każdej strony schodzącym na ścianę gurtem sklepiennym.

Jeśli zgodzić się, iż dokonano tego celowo, pozostaje do objaśnienia pomieszczenie chronologii pozostałych scen w tej strefie. Mógł to być symptom ogólnego zjawiska, polegającego na rozluźnieniu przestrzegania reguł rozmieszczenia malowideł, na co wskazują S. Petković we freskach powstałych na terenie odnowionego w r. 1557 Patriarchatu Peckiego, gdzie dochodziło do przemieszania cykliów pomiędzy ich strefami, wybierania niektórych tylko scen, urywania cykliów<sup>215</sup>, czy C.L. Dumitrescu w programach cerkwi wołoskich z w. XVI, gdzie występują zakłócenia chronologii wewnątrz cykliów<sup>216</sup>.

Drugie rozwiązanie, będące tylko hipotezą, objaśnia zbieżność dwóch dat, która wskazywałaby na czas wykonania malowideł. Kolejność scen, jeśli wyłączyć z cyklu Zwiastowanie, które znajdowało się w Supraślu na tradycyjnym miejscu po obu stronach arkady przed sanktuarium, tłumaczyć można następstwem zgodnym z menologionem od Bożego Narodzenia (25 XII) do Przemienienia (6 VIII), natomiast przesunięcie Zmartwychwstania na ostatnie miejsce w strefie (pomiędzy oknem od północy a ścianą wschodnią) sugerować może jego związek czasowy ze Zwiastowaniem. Oba święta w przedziale lat 1532–1557, w jakim mieści się czas powstania malowideł, wypadły tego samego dnia (25 marca) tylko w roku 1543 i 1554. Pierwsza data wydaje się bardzo prawdopodobna, co uzasadniać może fakt, że trzecia sobota przed Paschą, czyli dzień kiedy na jutrzni śpiewany jest Akatist, a ilustracje do którego pomieszczono niżej, tylko w roku 1542 przypadła na Zwiastowanie. Bliskość dwóch dat daje w rezultacie możliwość przyjęcia, że malowidła supraskie wykonano w sezonie 1542/1543. Podobny przykład zapisu ukrytej daty spotykamy najprawdopodobniej w grecko-gruzińskim menologionie iluminowanym z Publicznej Państwowej Biblioteki im. Sałtykowa-Szczedrina w S.-Petersburgu (raznojaz. 01–58), w którym Zwiastowanie znalazło się pomiędzy Ukrzyżowaniem a Zmartwychwstaniem, skąd wnioskować można datę wykonania rękopisu na r. 1497, kiedy wymienione święta wypadły w takiej kolejności (miniatury na podstawie stylu datowane są na około r. 1500)<sup>217</sup>. Supraski ukryty zapis daty wydaje się prawdopodobny tym bardziej, że sposób rozmieszczenia scen mógł nawiązywać do Zwiastowania – wezwania samej cerkwi.

Rząd drugi – ilustracje Hymnu Akatist

Pod cyklem scen z życia Chrystusa znajdował się rząd ilustracji Hymnu Akatist. Obrazy do tej pieśni pojawiają się w sztuce bizantyńskiej na przełomie w. XIII i XIV i wiążą się

<sup>214</sup> Mijović (przyp. 115), s. 118–119.

<sup>215</sup> Petković (przyp. 171), s. 69n.

<sup>216</sup> Dumitrescu (przyp. 30), s. 115.

<sup>217</sup> L.M. Evseeva, *Greko-gruzińska rukopis' iz sobranija Gos. publichnoj biblioteki im. E. S. Sałtykova-Szczedrina [w:] Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaja kniga. Sbornik tretij*, Moskwa 1983, s. 367.

z nurtem refleksji nad tekstami liturgicznymi dotyczącymi tajemnic Wcielenia<sup>218</sup>. W w. XVI ilustracje Akatistu zajmują trwałe miejsce w programach malarskich cerkwi wśród wątków uzupełniających, umieszczanych zwykle na ścianach narteksów, jak np. w kościołach Athosu<sup>219</sup>, Mołdawii<sup>220</sup> i Wołoszczyzny<sup>221</sup>. Miejsce, jakie zajmował cykl w Supraślę ma analogie we wcześniejszych zabytkach, z których wskazać możemy np. cerkiew Panagii ton Chalkeon w Salonikach z pierwszej ćwierci w. XIV<sup>222</sup>, cerkiew klasztorną Narodzenia Matki Bożej w Matejiciu z lat 1355–1360<sup>223</sup> i cerkiew Św. Dymitra Markowego Monasteru w Sušicy koło Skopje z około r. 1370<sup>224</sup>.

Cykl supraski składał się z 16 tylko obrazów, czyli był wyborem spośród 24 lub 25 ilustracji, jakimi zazwyczaj ilustrowano Hymn. Ten skąpy wybór może się tłumaczyć brakiem miejsca dla pełnego zestawu scen<sup>225</sup>. Niepełność wyboru, stan zachowania scen już za czasów wizyty Pokryszkina oraz związana z tym niekompletność materiału ilustracyjnego i opisu nie pozwalają na szczegółową analizę i wskazanie w przypadku każdego obrazu jego ikonograficznych źródeł.

Cykl rozpoczynał się na ścianie południowej, gdzie obok ikonostasu przedstawiono kontakion 1, o czym świadczy przepisany przez Pokryszkina napis: *к̄ видѣннѣ ст̄оа събѣ въ чистотѣ р̄ѣ гаврѣлѣ | дръзостнѣ |* („Bacząc Najświętsza Panna na swoje dziewictwo do Gabriela śmiało rzecze ...”<sup>226</sup>). Scena ukazywała Marię stojącą po prawej przed krzesłem z poduszką, archanioła Gabriela po lewej wznoszącego prawą rękę i architekturę w tle (il. 23). Był to jeden z pięciu wariantów Zwiastowania, jakimi ilustrowano cztery pierwsze strofy Hymnu<sup>227</sup>.

<sup>218</sup> O ikonografii Akatistu zob.: J. Myslivec, *Ikonografia Akatistu Panny Marie*, „Seminarium Kondakovianum”, 5, 1932, s. 97–130. Praca ta wymaga już wielu uzupełnień ze względu na dużą ilość nowoodkrytych zabytków. Ostatnie prace podające najpełniejsze wykazy zachowanych zabytków i literaturę: S m i r n o v a, L a u r i n a, G o r d i e n k o (przyp. 161), s. 345–353; A. P ä t z o l d, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989 (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 16).

<sup>219</sup> Refektarz Wielkiej Ławy z r. 1512 (?), cerkiew Moliboklisii r. 1537, katolikon Dochiariu z r. 1568 (Millet (przyp. 78)).

<sup>220</sup> Arbore z r. 1502 i 1541, Parhauti po r. 1522, Suczewica z r. 1534 i około 1595–1606, Humor z r. 1537, Woronec z lat po r. 1547 i 1550, Moldowica z r. 1537 (Stefanescu (przyp. 97); I. D. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'à XIXe siècle. Nouvelles recherches*, Paris 1929, (= Orient et Byzance, VI); P. H e n r y, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin XVIIe siècle. Architecture et peinture*, Paris 1930, (= Monuments de l'art byzantin, VI)).

<sup>221</sup> Stanesti-Vilcea z r. 1536, cerkwie szpitalna w Koziji z lat 1540–1543, Snagow z r. 1563, Tismana z r. 1564 (Dumitrescu (przyp. 30); Dumitrescu (przyp. 184)).

<sup>222</sup> Pätzold (przyp. 218), s. 10–11, 141 (plan).

<sup>223</sup> N. O k u n e v, *Gradja za istoriju srpske umetnosti. 2. Crkva svete Bogorodice – Mateić*, „Glasnik Skopskog naučnog društva”, 7–8, 1930, s. 89–113.

<sup>224</sup> L. M i r k o v i ć, Z. T a t i ć, *Markov manastir*, Novi Sad 1925, (= Narodni muzej u Beogradu. Srpski spomenici, 3).

<sup>225</sup> O takim przypadku pisze S. P e t k o v i ć (Petković (przyp. 171)), s. 72, przyp. 26a) – zakończenie cyklu na 6 oikosie w cerkwi Św. Jana w Velika Hoča z lat 80 w. XVI.

<sup>226</sup> Polskie tłumaczenie Akatistu według: *Akathistos. Bizantyjski hymn dziękczynny ku czci Matki Bożej z VII w.*, przekł. M. B e d n a r z SJ, wstęp i przypisy A. B o b e r SJ, „Znak”, 17, Nr 131 (5), 1965, s. 636–647. W miejscach gdzie przekład polski, dokonany z greckiego oryginału, nie zgadza się z tekstami umieszczonymi w Supraślę, tłumaczę dosłownie.

<sup>227</sup> Myslivec (przyp. 218), s. 100–101.

Pomiędzy oknami znajdowały się trzy obrazy. Pierwszy, z napisem zniekształconym w wyniku przemalowań, przedstawiał Zwiastowanie z Marią stojącą po prawej na podnóżku przed taboretym, trzymającą kłębek nici w opuszczonej ręce, i Archaniołem po lewej; w tle namalowano mur z blankami, dwoma smukłymi wieżyczkami po bokach, między którymi przewieszono welum (il. 26). Scena ta, bez wątplenia Zwiastowanie, ilustrowała najprawdopodobniej oikos 2, który przedstawiano podobnie jak poprzednią strofę<sup>228</sup>. Obraz środkowy, z pierwszym wersem kontakionu 2 – *сила вишнього оесня | тога* („Moc Najwyższego okryła ...”), wyobrażał stojącą pośrodku Marię z Dzieciątkiem na piersiach, otoczoną migdałową mandorlą, oświetloną od góry promieniami z segmentu nieba; tłem sceny był mur z dwiema smukłymi budowlami po bokach (il. 25, 26). Kontakion 2 podobnie jak w Supraślu przedstawiono na przykład w Psalterzu Tomicza z około r. 1360<sup>229</sup> lub we freskach cerkwi w Kozii z około r. 1390<sup>230</sup> i Snagowie z r. 1563<sup>231</sup>. Trzeci obraz ilustrował oikos 3, o czym świadczyły umieszczone nań słowa: *кмѹци бѣопрѣстновку дѣа оутробѣ* („Napełniona Bogiem Panna ...”). Przedstawiono w scenie tej obejmujące się i całujące Marię (*мѣ ѿв*) i Elżbietę (*слиса вѣѡ | ѣ*) pośrodku, na tle muru ze smukłą wieżą z lewej i bramą z prawej, pomiędzy którymi rozwieszono welum (il. 25, 26). Nawiedzenie, uzupełniane pobocznymi szczegółami, jest powtarzającą się stale ilustracją tej strofy<sup>232</sup>. Ostatnią scenę na ścianie południowej, silnie zniszczoną i z fragmentarycznie zachowanym napisem: *вѣрвѣновѣ* („Burzę wewnątrz mając ...”), można identyfikować jako ilustrację kontakionu 4, w której niezmiennie występują rozmawiający ze sobą Józef i Maria<sup>233</sup>.

Omówiona wyżej scena, jak i kolejne sześć na ścianie zachodniej, nie zachowały się na starych fotografiach. Pokryszkin w opisie zanotował jedynie napisy i ich fragmenty, jakie udało mu się odczytać. Po lewej od arkady chóru znajdowały się trzy sceny: pierwsza z napisem: *бѣотечною звѣзѡв* („Ku Bogu lecąca gwiazdę...”, Pokryszkin określa wyobrażenie jako Pokłon Trzech Króli ze znakiem zapytania), druga z początkiem słowa: *ви...* (zapewne „widząc”), trzecia, na której umieszczono werset: *проповѣлнннѣбо носѣвльсьви* („Głosiciele Boga niosący Magowie”). Przytoczone słowa kolejnych strof Hymnu świadczą, że obrazy były ilustracjami kontakionu 5, oikosu 5 i kontakionu 6, przedstawiającymi powszechnie Podróż, Pokłon i Powrót Trzech Króli<sup>234</sup>. Z kolejnych trzech scen, które namalowano po prawej od arkady chóru, tylko pierwszą możemy identyfikować na podstawie napisu: *вѣсѣк...* *чтіа* (zapewne początek słowa „Oświecił”), jako obraz oikosu 6. Strofę tę ilustrowano zwykle Ucieczką do Egiptu, wzbogacaną apokryficznymi szczegółami<sup>235</sup>. O dwóch pozostałych scenach nie da się nic powiedzieć, a ich istnienie tylko odnotowano.

Fragment pierwszej sceny z muru północnego zachował się na fotografii Pokryszkina, na której widzimy górną część owalnej mandorli i twarz Chrystusa w nimbie (il. 29). Najprawdopodobniej była to ilustracja oikosu 8 („O Słowo, przebywające w pełni docze-

<sup>228</sup> *Tamże*, s. 100–101.

<sup>229</sup> M. V. Š cepkina, *Bolgarskaja miniatjura XIV v. Issledovanie Psaltyri Tomiča*, Moskwa 1963, tabl. LIII.

<sup>230</sup> G. B a b i ć, *L'iconographie constantinopolitane de l'Akathiste de la Vierge a Cozia (Valachie)*, „Zbornik radova Vizantološkog instituta”, 14–15, 1973, s. 174–175, il. 1.

<sup>231</sup> Dumitrescu (przyp. 184), il. 8.

<sup>232</sup> Myslivec (przyp. 218), s. 101–102.

<sup>233</sup> *Tamże*, s. 101–102.

<sup>234</sup> *Tamże*, s. 103.

<sup>235</sup> *Tamże*, s. 121.



sności ...”, oryginalnego napisu Pokryszkin nie zanotował), gdyż podobną scenę możemy wskazać w cerkwi w Kozii z około r. 1390, gdzie namalowano Chrystusa w mandorli i lecące ku Niemu anioły<sup>236</sup>. Identyfikacja ta nie może być jednak pewna, ponieważ drugą połowę Hymnu ilustrowano bardziej zróżnicowanymi wariantami obrazów, wybieranych spośród już istniejących lub tworzonych na nowo zgodnie ze słowami Pieśni<sup>237</sup>.

Między oknami znajdowały się trzy sceny. Pierwsza z nich przedstawiała Marię w pozie orantki stojącą na podnóżku i z obu jej stron anioły z rypidiami i sferami w rękach, a w tle mur (il. 30). Scena ta, jak i następne, była silnie przemalowana, łącznie z napisem odnowionym jakby bez rozumienia jego treści, a który można odczytać jako pierwsze słowa kontakionu 8: „Podziwiali aniołowie wielkie dzieło Twojego wcielenia ...” Anioły adorujące Matkę Bożą samą lub z Dzieciątkiem spotyka się jako ilustrację kilku strof Akatistu, w tym także kontakionu 8<sup>238</sup>. Druga scena wyobrażała stojącą pośrodku na postumencie i długim trzonie ikonę Znamienia Matki Bożej, a z obu stron na tle muru z wysokimi blankami modlących się biskupów z księgami (il. 30). Obraz ten trudno, przy braku odnotowanego napisu, powiązać z określoną strofą Hymnu, gdyż adoracja ikony pojawia się w ilustracjach do kilku strof – oikosu 7, kontakionu 8, oikosu 9, kontakionu 11, oikosu 12 i kontakionu 13, przy czym powszechniej była stosowana do zobrazowania dwóch ostatnich<sup>239</sup>. Trzecia scena przedstawiała młodego Chrystusa leżącego na łożu w skalnym pejzażu, siedzącą przy Jego głowie Marię, niżej postać w koronie (il. 31). Obraz ten, także bez napisu, określili Pokryszkin mianem Czuwającego Oka ze znakiem zapytania, a ilustrował on kontakion 10 i występuje w znanych cyklach bardzo rzadko. Scena supraska nawiązywała do wyżej wspomnianego Czuwającego Oka, którym także posługiwano się ilustrując tę strofę, jak to ma miejsce na przykład w zewnętrznej dekoracji cerkwi w Arbore w Mołdawii z lat 1502–1541<sup>240</sup>. W Supraślu do postaci spooczywającego Emmanuela i Marii dodano postać w koronie, podobnie jak na obrazach do tej strofy na ikonie Zaśnięcia Matki Bożej z Akatistem z cerkwi w Liwadii na wyspie Skopelos z połowy w. XV<sup>241</sup> oraz w wołoskich cerkwiach w Snagowie z 1563 i Tismanie z r. 1564<sup>242</sup>.

Cykl akatistowy zamykało wyobrazenie Marii Orantki stojącej na podnóżku i dwóch młodzieńców zwróconych do Niej w modlitewnych pozach po obu Jej stronach. Scenę namalowano na tle muru ze smukłymi otworami w ścianach i przyporach (il. 23). Brak napisu, jak i brak podobnych wyobrażeń w znanych cyklach, daje jedynie możliwość przypuszczenia, że mogła być to ilustracja oikosu 10 („Murem jesteś dziewicom...”), w której razem z kobietami przedstawiano także postacie męskie, na przykład biskupów w cyklu w Wielkiej Ławrze na Athos z r. 1512(?)<sup>243</sup>, młodzieńców na ikonie z cerkwi Św. Eustachego Plakidy w klasztorze Iwiron, również na Athos, z w. XVII<sup>244</sup>.

<sup>236</sup> Babić (przyp. 230), s. 176–177, il. 1.

<sup>237</sup> Myslivec (przyp. 218), s. 100, 123, in.

<sup>238</sup> Tamże, s. 100.

<sup>239</sup> Tamże, s. 117–120.

<sup>240</sup> Stefanescu (przyp. 97), tabl. LVIII, 2, LIX, 1.

<sup>241</sup> Byzantine and post-byzantine art. Athens. Old University, July 26th 1985 – January 6th 1986, Athens 1985, il. 99.

<sup>242</sup> Dumitrescu (przyp. 184), s. 150, 156, il. 19.

<sup>243</sup> Millet (przyp. 78), tabl. 164, 2.

<sup>244</sup> Myslivec (przyp. 218), s. 113.

## Rząd trzeci – popiersia świętych w medalionach

Pod ilustracjami akatistowymi znajdował się rząd medalionów z wyobrazeniami świętych w popiersiach (il. 23, 32). Rząd ten liczył 10 przedstawień na ścianie północnej i południowej i prawdopodobnie uzupełniała go podobna liczba wizerunków na ścianie zachodniej, zakrytych boazeriami. Trzy twarze świętych, wyobrażonych jako młodzieńców (dwie ze ściany północnej i jedna z południowej) widoczne są na zachowanych fotografiach, jednak żaden z medalionów w tym rzędzie nie miał czytelnego podpisu.

## Rząd czwarty – pełnofigurowe wyobrażenia świętych

Poniżej medalionów, na ścianie południowej i północnej, w ich zachodnich partiach, znajdowały się pełnofigurowe wyobrażenia świętych. Stanowiły one, odsłonięty zaledwie w części spod boazerii i pobieleni, rząd postaci, który był zapewne kontynuowany na pozostałych częściach ścian naw i być może także zachodniej, pomiędzy przejściami do narteksu.

Na ścianie południowej odsłoniętych było pięć lub sześć postaci (il. 32). Pierwszym od wschodu, jak możemy przypuścić z fragmentu podpisu ... ма | ..., widocznego na fotografii Pokryszkina, był namalowany św. Kosma Pieśniarz (Hymnograf), a za nim następował Jan z Damaszku (сѣмъ юдѣ творь), przedstawiony jako starzec z długą siwą brodą, ubrany w szatę mnicha i turban na głowie, ze zwojem w lewej ręce<sup>245</sup>. Trzeciego ze świętych wyobrażono jako siwowłosego mężczyznę z wysokim czołem i krótką brodą, ubranego w szatę mnicha, trzymającego zwój w lewej ręce. Podpis: сѣмъ ю... – zachował się fragmentarycznie, ale przypuścić można, że był to wizerunek trzeciego z wielkich twórców poezji liturgicznej – Józefa Hymnografa<sup>246</sup>. Dwóch następnych świętych namalowano podobnie, jako starców z długimi siwymi włosami i brodami sięgającymi kolan, nagi, w przepaskach biodrowych tylko. Napis obok pierwszego z ascetów jest słabo czytelny, widoczna jest tylko pierwsza litera imienia (сѣмъ о...), bez wątplenia jednak możemy zidentyfikować go jako św. Onufrego<sup>247</sup>, drugim był Piotr z Athos (сѣмъ петръ | аѠнскъ)<sup>248</sup>. Ostatnim na tej ścianie był namalowany Izaak z Syrii (сѣмъ исаакъ | сѣнъ), łysy starzec z siwymi włosami na skroniach i długą, rozdwojoną brodą, ubrany w habit mnicha, trzymający w prawej ręce krzyż, w lewej zwój. Święty ten, bardzo znany autor dzieł ascetycznych, których przekłady były także popularne wśród Słowian, był rzadko wyobrażany<sup>249</sup>.

<sup>245</sup> G. Kaster, *Johannes von Damaskus* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 102–104.

<sup>246</sup> G. Kaster, *Josef der Hymnenschreiber (von Konstantinopel)*, [w:] *tamże*, Bd. 7, szp. 208–209. Jego wyobrażenie w klasztorze Ksenofon na Athos z r. 1544 (Milliet (przyp. 78), tabl. 176, 2) i opis w *Hermenei* („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 61) różnią się od supaskiego, jednak podobne wizerunki możemy wskazać w Karje Dżami w Stambule (U n d e r w o o d (przyp. 32), T. 3, tabl. 430–431) i na ikonie z końca w. XIV w Kolekcji Kanelopolosa w Atenach (*Byzantine Art a European Art*, Athens 1964, nr 197).

<sup>247</sup> G. Kaster, *Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Grosse* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 8, szp. 84–88.

<sup>248</sup> K.G. Kaster, *Petrus von Athos* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 177.

<sup>249</sup> Jego wyobrażenie na miniaturze towarzyszącej *Słowom o poście*, słowiańskim rękopisie redakcji bułgarskiej powstałym na Athos w r. 1389 (obecnie Publiczna Biblioteka w Moskwie, No. 462) różni się nieco od supaskiego (S. R a d o j č i ć, *Vizantijske slikarstvo od 1400. do 1453.*, [w:] *Moravska škola i njeno doba. Naučni skup u Resavi*, Beograd 1972, druga ilustracja po s. 12), które bliższe było opisowi w *Hermenei* („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 60).

Na ścianie północnej odsłoniętych było sześć postaci świętych (il. 33–35). Pierwszy od wschodu namalowany był Paweł Prostack (сѣмъ павѣс прѣспро | стѣмъ). Świętego przedstawiono jako tysego starca z siwymi włosami na skroniach i długą brodą, ubranego w sięgające kolan futrzane okrycie i krótki płaszcz. Obok znajdował się wizerunek Makarego Wielkiego (z Egiptu) (сѣмъ макариѣ | влѣкѣ), porośniętego włosiem na całym ciele starca o długich siwych włosach i sięgającej stóp brodzie. Trzecim był Paweł z Teb (сѣмъ павѣль теѣ | всѣски). Świętego namalowano jako starca z siwymi włosami i sięgającą za pas brodą, ubranego w czapkę i szatę wykonane z plecionki. Supraskie wyobrażenia trzech wielkich ascetów w niczym nie odbiegały od tradycyjnej, ustalonej w sztuce bizantyńskiej ikonografii<sup>250</sup>. Czwartym z wizerunków ukazywał św. Nifonta (сѣмъ нифонѣ), odzianego w habit mnisi siwowłosego starca z długą, rozdwojoną brodą. Postać ta była najprawdopodobniej przedstawieniem Nifonta, biskupa Konstancjany w Egipcie<sup>251</sup>. Jego udokumentowane wyobrażenia ukazują go jako kapłana lub biskupa, ale żywot świętego, znany także bardzo wcześnie u Słowian, określa go jako mnicha i szczegółowo opisuje jego działalność ascetyczną<sup>252</sup>. Piątym w rzędzie namalowany był św. Hilarion (сѣмъ иларіонѣ), jako mnich – starzec o siwych włosach i długiej rozdwojonej brodzie, trzymający zwój w lewej ręce. Hilarion supraski był zapewne identyczny z pochodzącym z Gazy palestyńskim pustelnikiem<sup>253</sup>, który, tak jak wymienieni wcześniej dwaj Pawłowie i Makary, należał do pierwszego pokolenia twórców monastycyzmu. Ostatnim na północnej ścianie wyobrażony był św. Efreem (сѣмъ ефреѣмѣ), starzec o siwych włosach i brodzie, ubrany w habit mnicha, ze zwojem trzymany obiema rękami. Tu także z dużym prawdopodobieństwem możemy identyfikować świętego z pochodzącym z Nisibis w Syrii pisarzem i poetą z IV w., znanym z bogatej twórczości i ascetycznego życia i zwykle przedstawianym właśnie wśród mnichów<sup>254</sup>.

## MALOWIDŁA NA ŁUKACH SKLEPIENNYCH I FILARACH

### Uwagi wstępne

Oprócz dwóch dolnych rzędów na ścianach naw, wyobrażenia świętych znajdowały się także w medalionach na gurtach łuków sklepiennych wspierających oktagon i przeszło wschodnie nawy środkowej, w półpostaciach na łukach łączących filary ze ścianami bocznymi oraz w trzech rzędach całych postaci na dwóch ośmiobocznych filarach. Tu, jak i w innych miejscach świątyni, trudność sprawia dokładna identyfikacja postaci, co spowodowane jest nie zawsze dobrej jakości materiałem ilustracyjnym, gdyż wiele fotografii wykonano z dużej odległości, brakiem ich dla niektórych fragmentów cerkwi oraz niezachowaniem się dużej części podpisów, także dla wizerunków, które ocalały. Ułatwieniem

<sup>250</sup> P. Müsseler, *Asketen, Heilige* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 260–265; L. Schütz, *Paulus Simplex* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 149; A.M. Ritter, *Makarios der Ägypter, der Ältere, der Grosse* [w:] *tamże*, Bd. 7, szp. 474–476; C. Weigert, *Paulus von Theben* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 149–151.

<sup>251</sup> G. Kaster, *Nyphon, von Constantiane (von Armenopolis)* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 66.

<sup>252</sup> O.V. Tvorogov, *Žitie Nifonta Konstanckogo* [w:] *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi. Vyp. 1. (XI – pervaja polovina XIV v.)*, Leningrad 1987, s. 172–173.

<sup>253</sup> G. Kaster, *Hilarion von Gaza* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 6, szp. 531–532.

<sup>254</sup> J. Myslivec, *Ephraim (Ephräm) der Syrer* [w:] *tamże*, Bd. 6, szp. 151–152.

może być natomiast występowanie w kilku miejscach obok siebie lub w bliskim sąsiedztwie świętych, których pamięć jest czczona jednego dnia ze względu na wspólne męczeństwo lub inny związek zachodzący między nimi. Identyfikacje są w tych przypadkach ułatwione i mniej sporne, mimo istnienia różniących się czasem tradycji ikonograficznych.

#### Malowidła na łukach sklepiennych (rys. IV)

Na gurcie łuku wspierającego od południa sklepienie nad sołeą przedstawiono od wschodu ku zachodowi świętych: Jana (сѣмъ іоѡ), Misaela (сѣмъ мисаѣль), Azariasza (сѣмъ азаріа), Ananiasza (сѣмъ ананіа), Maksymiana (сѣмъ маѣксиміаѡн), Jamblicha (сѣмъ ямсл | яха), Martyniana (сѣмъ мартим | юль), Dionizjusza (сѣмъ дѡнижисѣ) (il. 20, 26). Przedstawieni tu jako młodzieńcy święci należeli do dwóch grup – pierwszy i czterej ostatni byli pięcioma spośród Siedmiu Śpiących Młodzieńców z Efezu<sup>255</sup>, natomiast trzej przedzielający ich – Trzema Młodziankami z Pieca Ognistego. Szósty z Efezjan był zapewne przedstawiony w pierwszym medalionie od wschodu na południowym łuku wspierającym oktagon, na co wskazuje jego imię Antoni (сѣмъ антоніа) i młodzieńczy wygląd, siódmego z nich, Konstantyna, możemy domyślać się w następnym medalionie, którego podpis nie zachował się. Popiersie to ukazywało brodatego mężczyznę, co odbiega od powszechnej tradycji wyobrażenia tych świętych jako bezbrodych młodzieńców, w malarstwie bizantyńskim spotyka się jednak także ich odmienne charakterystyki, o czym świadczą na przykład freski kaplicy Dziewicy Marii monasteru Św. Jana na Patmos z w. XII<sup>256</sup>. Dla obu wymienionych grup świętych istniały w sztuce bizantyńskiej wyobrażenia grupowe – Siedmiu Śpiących w Grocie<sup>257</sup> i Trzej Młodziankowie w piecu z ratującym ich z opresji Aniołem<sup>258</sup>; obrazom tym przypisywano osobne treści i miejsce w programach ikonograficznych świątyni. Zwyczaj umieszczania ich oddzielnie jako męczenników, bez związku z innymi scenami, powstał w sztuce bizantyńskiej po ikonoklazmie, przy czym sporadyczny był w odniesieniu do Siedmiu Efezjan. Podobne zjawisko obserwować możemy także w przypadku innej grupy wysoko czczonych świętych – Czterdziestu Męczenników z Sebaste, przedstawianych na jednym obrazie<sup>259</sup> lub osobno w popiersiach albo półpostaciach<sup>260</sup>.

<sup>255</sup> Teksty dotyczące Siedmiu Młodzieńców z Efezu przekazały różniące się między sobą spisy ich imion. Na ten temat zob.: M. Lechner, C. Squarr, *Siebenschläfer (Sieben Kinder von Ephesus)* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 344; „*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 59, przyp. 2 do s. 59 na s. 107.

<sup>256</sup> E. Kolia s, *Patmos*, Athens 1986, il. 14–16 na s. 20 (trzech spośród siedmiu wyobrażonych jest z brodami). O ikonografii Siedmiu Efezjan: Lechner, Squarr (przyp. 255), szp. 345–348; A. Niko l i d e s, *Les Sept Dormants d’Ephese de la Panagia de Moutoullas a Chypre. Une peinture inedite de la seconde moitié du XIVe siécle*, „*Cahiers Balkaniques*”, 15, 1990 (= *La peinture byzantine au XVe siécle*), s. 103–115. Inne przykłady podobnego ujęcia Siedmiu Efezjan oddzielnie, nie wymienione w poprzednich pracach, zob. np. kościół Św. Barbary – Tahtali kilise w Soganli z r. 1006 albo 1021 (?) (Restle (przyp. 100), T. 3, schemat il. 433, 436, 442), pareklezjon Św. Anny cerkwi Panagii Kery w Kritse na Krecie z I połowy w. XIV (Bourbuda k i s, Gallas, Wessel, (przyp. 190), przerys na s. 432).

<sup>257</sup> Por. opracowania wymienione w przyp. 256.

<sup>258</sup> G. Kaster, *Drei Jünglinge im Feuerofen* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 6, szp. 96–97.

<sup>259</sup> Por. np. wyobrażenia w cypryjskich kościołach Św. Mikołaja w Kakopetria z początku w. XII, ŚŚ. Joachima i Anny w Kaliana z początku w. XII, Panagii Phorbiotissy w Asinou z r. 1105/6 (Styliano u, Styliano u (przyp. 77), s. 59, 107, 122, il. 22, 50, 60).

<sup>260</sup> Por. np. medaliony na łukach wspierających kopułę w Sofii Kijowskiej (Lazarev (przyp. 61), s. 125–132, tabl. 64–93); popiersia u podstawy tamburu cerkwi w Lesnowie z około r. 1346 (S. Gabelić, *Jedna*

Na łuku północnym wspierającym sklepienie przed ikonostasem (il. 20, 22, 23) w pierwszym medalionie od wschodu przedstawiony był św. Lukian (сѣмъ лѹкїѣ). Świętego, wyobrażonego jako siwowłosy starzec z krótką brodą, możemy identyfikować najprawdopodobniej z kapłanem i męczennikiem z Antiochii<sup>261</sup>. W trzech następnych medalionach przedstawiono świętych Andronika (сѣмъ андронъ | икъ), Tarachusa (сѣмъ тархъ) i Probusa (сѣмъ провъ). Pierwszego z nich namalowano jako młodzieńca, drugiego jako dojrzałego mężczyznę z długą owalną brodą, trzeciego jako siwowłosego starca o długiej rozdwojonej brodzie. Była to kolejna grupa świętych czczonych razem – męczenników z Cylicji. Ich wizerunki spotykamy od w. X, tak w scenach męczeństwa, jak i oddzielnie. Charakterystyki tych świętych w Supraślu różniły się nieco od znanych przedstawień<sup>262</sup>. Następane medaliony zawierały znów podobizny grupy świętych – Eustratiusza (сѣмъ свѣст | атїс), Auksencjusza (сѣмъ свѣкс | итїс), Eugeniusza (сѣмъ свѣген | иа) i Mardariusza (сѣмъ мардѣіс). Trzej pierwsi byli przedstawieni jako dojrzały mężczyźni, Eustratiusz z długą owalną brodą, jego towarzysze z krótkimi brodami. Mardariusza, którego wizerunek znacznie uszkodzony zachował się, namalowano jako siwowłosego mężczyznę z krótką brodą (il. 39). Piąty święty, umęczony razem i czczony z wymienionymi, Orestes (сѣмъ орестъ) był namalowany jako młodzieniec w półpostaci (il. 40) z południowej strony filaru, pod łukiem łączącym filar północny ze ścianą i jest jednym z zachowanych wizerunków. Grupa tych pięciu świętych rycerzy z Armenii była szczególnie popularna w sztuce bizantyńskiej, zwłaszcza że ich kult był związany z Konstantynopolem. W Supraślu zostali wyobrażeni jako męczennicy a nie rycerze, co w malarstwie bizantyńskim było bardziej powszechne już od w. XI<sup>263</sup>.

Na północnym łuku wspierającym tambur znalazło się osiem medalionów z wyobrażeniami świętych niewiast (il. 8, 21, 23, 36, 37). W pierwszym od wschodu był wizerunek św. Julity (сѣаа овлїта), do dzisiaj zachowany, a ukazujący wyobrażenie dojrzałej kobiety (il. 41). W kościele bizantyńskim wspominane są dwie święte Julity męczenniczki – z Cezarei Kapadockiej i z Tarsu, z tym że druga z nich była czczona razem ze swym synem Kirykiem i także razem z nim przedstawiana. Trudno rozstrzygnąć, która z nich została wybrana przez supraskiego malarza. Więcej udokumentowanych wyobrażeń pozwala sądzić, że Julita supraska jest męczennicą z Tarsu, wyobrażoną samodzielnie<sup>264</sup>. Trzy następne medaliony przedstawiały święte Nimfodorę (сѣаа нїнѣо | рѣ), Metrodorę (сѣаа мїтѣо | рѣ) i Minodorę (сѣаа мїнѣо | рѣ), wszystkie jako niemłode już kobiety. Męczennice te, siostry pochodzące z Bitynii, poniosły śmierć razem i wspominane są jedne-

slikarska radionica iz sredine XIV veka. Dečani – Lesnovo – Markov Manastir – Čelopek [w:] *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka. Medjunarodni naučni skup povodom 650 godina manastira Dečana. Septembar 1985, Beograd 1985, (= Srpska akademija nauka i umetnosti, Naučni skupovi, Knj. XLIX. Odelenje istorijskih nauka, Knj. 13), tabl. 7–8 i l po s. 376.*

<sup>261</sup> L. Schütz, *Lucianus von Antiochia* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 420.

<sup>262</sup> C. Weigert, *Tarachus, Probus und Andronikus* [w:] *tanze*, Bd. 8, szp. 419. Przedstawione tu wyliczenie wyobrażeń wykazuje, że charakterystyki świętych różniły się. Z supraskich wizerunków Probus najbardziej odbiegał od najczęściej powtarzanego.

<sup>263</sup> J. Boberg, *Eustratius, Auxentius (Assentius), Eugenius, Mardarius und Orestes* [w:] *tanze*, Bd. 6, szp. 200–201; E. Bakalova, *Stenopisite na carkvata pri selo Berende*, Sofija 1976, s. 44, 46; S. Mirnova, Laurina, Gordienko (przyp. 218), s. 317; Floreva (przyp. 55), s. 110.

<sup>264</sup> G. Kaster, *Julitta und Cyrikus (Quiricus) von Tarsus (von Antiochien)* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 241–245.

go dnia<sup>265</sup>. Kolejny medalion wyobrażał św. Teodorę (εἰκόνα θεοδώρα), namalowaną jako starsza kobieta. W kalendarzach bizantyńskich występuje kilka świętych o tym imieniu, a najbardziej znane z nich, to mniszka z Aleksandrii oraz cesarzowa, której osoba związana jest z odnowieniem kultu obrazów. Sądząc z braku korony, w której zwykle malowano cesarzową Teodorę, możemy przypuścić, że w Supraślu znalazł się wizerunek pierwszej z wymienionych<sup>266</sup>. Następny medalion zawierał wyobrażenie św. Eutyimii (εἰκόνα ευθυμίας), ukazujące młodą kobietę, zapewne przedstawienie szeroko czczonej w Bizancjum męczennicy zwanej Obrończynią Ortodoksji<sup>267</sup>. Dalej znajdował się medalion z podobizną św. Tekli (εἰκόνα θεκλίας), także młodej kobiety. Spośród świętych o tym imieniu najbardziej prawdopodobna wydaje się identyfikacja ze znaną z apokryfów uczennicą św. Pawła, czczoną jako Protomęczennica<sup>268</sup>. Jako ostatnia w tym rzędzie figurowała św. Eupraksja (εἰκόνα ευπραξίας). W kościele prawosławnym znane są najbardziej dwie święte tego imienia – pustelnica z Konstantynopola i dziewica-męczenniczka z Nikomedii, z których w Supraślu przedstawiono raczej drugą z nich, gdyż zachowana fotografia przekazała wizerunek młodej kobiety<sup>269</sup>.

Na wschodnim łuku wspierającym tambur namalowano osiem medalionów z popiersiami świętych związanych z monastycyzmem (il. 20, 21, 23). W pierwszym od północy wyobrażono św. Thallusa (Thallelaeusa) (εἰκόνα θαλλῶν). Ten uszkodzony, ale zachowany medalion ukazuje siwowłosego starca z krótką brodą (il. 42). Wizerunek ów identyfikować możemy z Thallelaeusem z Syrii, eremita, którego supraska podobizna powtarza przyjętą powszechnie ikonografię<sup>270</sup>. Drugi medalion przedstawiał św. Samsona (εἰκόνα σαμσονῆ), siwowłosego starca z długą brodą. Był to zapewne znany i powszechnie czczony w Kościele prawosławnym kapłan z Konstantynopola, znany ze swego miłosierdzia i dobroczynności dla bezdomnych i pielgrzymów. Ośrodek kultu św. Samsona znajdował się w stolicy Bizancjum, a imię jego zaliczono w poczet bardzo czczonej grupy lekarzy-anargyrów<sup>271</sup>. W trzecim medalionie wyobrażono św. Eufrozjusza (εἰκόνα ευφροσύνη), młodzieńca o wychudzonej twarzy, z gałązką w prawej ręce. Święty ten był mnichem i zwano go Kucharzem. W ikonografii bizantyńskiej malowano go czasem z krótką brodą, a supraskie wyobrażenie bliskie było wizerunkom Eufrozjusza w Deczanach z około połowy w. XIV<sup>272</sup> i w cerkwi Matki Bożej w Studenicy (freski z r. 1568)<sup>273</sup>. W następnym medalionie namalowano św. Akakiusza (εἰκόνα ακακίε), którego możemy identyfikować z mnichem zwanym Klimaksem, uważanym za męczennika i przedstawianym podobnie jak w Supra-

<sup>265</sup> G. Kaster, *Metrodora, Menodora, Nimfodora* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 9. Do wymienionych tu wyobrażeń można dodać dwa miniatury: w *Żywotach Symeona Metafrastesy* w British Library w Londynie z początku w. XII (Add. 11870) (Ch. Walter, *The London British Library September Metaphrast Additional 11870*, „Zograf”, 12, 1981, s. 11–24, il. 20) i w *Lekcjonarzu* w Bibliotece Watykańskiej (Cod. gr. 1156, fol. 248r) (K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century* [w:] *te g o z*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, il. 298).

<sup>266</sup> G. Kaster, *Theodora Busserin von Aleksandrien (gen. Theodor)* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 8, szp. 453.

<sup>267</sup> J. Boberg, *Euphemia von Chalzedon, Verteidigerin der Orthodoxie* [w:] *tamże*, Bd. 6, szp. 182–186.

<sup>268</sup> J. Leibbrand, *Thekla von Ikonium* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 432–436.

<sup>269</sup> J. Boberg, *Euphrasia von Nikomedien* [w:] *tamże*, Bd. 6, szp. 186.

<sup>270</sup> K. G. Kaster, *Thalleläus von Syrien (von Gabala)* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 428.

<sup>271</sup> *Sampson (Samson) Xenodochus von Konstantinopel* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 309; K. Paskaleva-Kabadaieva, *Cărkva „Sv. Georgi” v Kremikovskijat Manastir*, Sofija 1980, s. 66–67.

<sup>272</sup> Petković, Bošković (przyp. 117), tabl. CXXXVIII.

<sup>273</sup> M. Šakota, *Manastir Studenica*, Beograd 1986, il. 16.

ślu, jako młody człowiek o ascetycznej twarzy<sup>274</sup>. Kolejne trzy medaliony ze świętymi Ksenofontem (сѣмъ ξενοφοντα), Arkadiuszem (сѣмъ аркадіс) i Janem (сѣмъ іоѳ), z których pierwszego wyobrażono jako starca z wysokim czołem, siwymi włosami na skroniach i długą brodą, a dwóch pozostałych jako młodzieńców, były znów wyobrażeniami grupy świętych, ojca i synów. Czczono ich razem z żoną Ksenofonta, a matką Arkadiusza i Jana, Marią, czasem przedstawiając wszystkich razem. Wymienieni święci byli mnichami<sup>275</sup>. Ostatni medalion na opisywanym łuku wyobrażał św. Poimena (сѣмъ поимѣ), siwowłosego starca o długiej, rozdzielonej na dwa pasma brodzie. Był to najprawdopodobniej wizerunek bardzo popularnego w literaturze ascetycznej pustelnika ze Skete, którego apoftegmaty służyły pokoleniom mnichów jako wskazówki na drogach doskonalenia się. Przepuszczenie to wzmacnia trzymany przez świętego na przedstawieniu supraskim zwój, będący atrybutem uczonych i nauczycieli<sup>276</sup>.

Kolejne osiem medalionów znajdowało się na południowym łuku wspierającym oktagon (il. 8, 25, 26, 38). Medalion ze św. Antonim i następnym, nie podpisany, zostały omówione wyżej i zaliczone do wyobrażeń Siedmiu Młodzieńców z Efezu, trudno natomiast proponować jakieś identyfikacje dla dwóch następnych, gdyż podpisy nie zachowały się, a twarze – młodzieniec z włosami opadającymi na kark i starzec o siwych włosach, wysokim czole i krótkiej brodzie – nie były specjalnie charakterystyczne. Piąty medalion ukazywał młodzieńcze wyobrażenie świętego podpisanego imieniem Mamas (сѣмъ мамота). Był to zapewne wizerunek kapłana i męczennika z Cezarei Kapadockiej, którego kult właśnie stamtąd wziął swój początek, o czym świadczy także duża ilość zachowanych jego przedstawień w cerkwiach kapadockich<sup>277</sup>. W następnym medalionie namalowano św. Sozana (сѣмъ созоант), wyobrażając go jako dojrzałego mężczyznę o ciemnych włosach i krótkiej brodzie. Wizerunek ten możemy identyfikować z kapłanem i męczennikiem z Pompejopolis<sup>278</sup>. Większość znanych wyobrażeń ukazuje go jako bezbrodego młodzieńca<sup>279</sup>, o tym jednak, że w Supraślu nawiązano do innej także istniejącej tradycji ikonograficznej, świadczy fresk w narteksie klasztoru Hosios Meletios z w. XVI/XVII, gdzie w scenie męczeństwa w menologionie przedstawiono świętego jako brodatego mężczyznę<sup>280</sup>. W siódmym medalionie umieszczono popiersie św. Korneliusza (сѣмъ корнелл), namalowanego jako młodzieńca. Trudno stwierdzić, którego z czczonych Korneliuszy tu przedstawiono; najprawdopodobniejsza wydaje się identyfikacja z Korneliuszem Setnikiem, znanym z *Dziejów Apostolskich* (Dz. Ap. X–XI), którego wizerunki są rzadkie, ale i odnotowane tradycje ikonograficzne znacznie różnią się między sobą<sup>281</sup>. W ostatnim

<sup>274</sup> K. G. Kaster, *Achatius gen. Klimax* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 5, szp. 15–16.

<sup>275</sup> C. Weigert, *Xenophon, Maria, Arkadius und Johannes (von Jerusalem)* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 633.

<sup>276</sup> *Poimon (Poemen) von Skete* [w:] *tamże*, Bd. 7, szp. 218.

<sup>277</sup> G. Kaster, *Mam(m)as, Mamantos, Mammetos, Mammes von Cäserea* [w:] *tamże*, Bd. 7, szp. 483–485; S. Gabelić, *Predstave sv. Mamanta u zidnom slikarstvu na Kipru*, „Zograf”, 15, 1984, s. 64–74.

<sup>278</sup> C. Weigert, *Sozon von Pompejopolis* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 8, szp. 387.

<sup>279</sup> Np. w scenie męczeństwa w iluminowanym menologionie z w. XIV w Bodleian Library w Oksfordzie (Gr. th. f. 1, fol. 8r) (*Byzantine Art* (przyp. 246), tabl. 361), jako męczennik na północnej ścianie nawy cerkwi Taksjarchów w Kastorii zr. 1359 (S. Pelekandis, M. Chatzidakis, *Kastoria, Athens 1985*, (= *Byzantine Art in Greece*), il. 16 na s. 103).

<sup>280</sup> *Deliyanni-Doris* (przyp. 162), il. 2.

<sup>281</sup> Na relikwiarzyku twerskiego pochodzenia z ostatniego trzydziestolecia w. XV w Muzeum Historycznym w Moskwie Korneliusz Setnik został wyobrażony jako brodaty kapłan z księgą, podlinnik z w. XVI charakteryzuje go następująco: „Srednej, rus, vlyasy Flora i Lavra ... ispod riza patrachil', ispod s belily'” (P o p o v, R y n d i n a (przyp. 84), s. 571, il. na s. 607).

medalionie namalowany był św. Sabbatios (сѣмъ саваѳіе), dojrzały mężczyzna o ciemnych włosach i krótkiej brodzie. Święty o tym imieniu występuje w ikonografii bizantyńskiej w grupie razem z Trofimosem i Dozymedonem, jednak supraskie wyobrażenie różni się od zachowanych<sup>282</sup>.

Na łukach łączących filary ze ścianami bocznymi namalowano po dwóch świętych w ujęciu do kolan, także wyobrażenia znajdowały się także na płaskich powierzchniach filarów powyżej gzymsów od południa i północy.

Od południa namalowano świętych Izaaka (сѣмъ исаакіе) i Dalmatusza (сѣмъ дальматіе), z których tylko wizerunek drugiego przekazała nam fotografia, ukazująca siwowłosego starca z długą brodą (il. 31). Święci owi, razem z synem drugiego z nich, Faustem, którego postać możemy identyfikować na zachowanym fragmencie z filara południowego<sup>283</sup>, byli mnichami i założycielami pierwszego w Konstantynopolu klasztoru, czczonymi wspólnie. Przedstawienia ich są w sztuce bizantyńskiej bardzo rzadkie<sup>284</sup> i pomija ich nawet *Hermeneja* Dionizego z Furny.

Na północnym łuku znajdowały się dwa przedstawienia – ciemnowłosego mężczyzny z długą brodą i siwowłosego starca, z długą, rozdzieloną na dwa pasma brodą (il. 22, 36). Pokryszkin w opisie zaznaczył, że podpisy nie zachowały się, co odnosiło się także do wizerunku nad gzymsem filaru od strony północnej. Ostatnie z tych wyobrażeń podpisane imieniem św. Orestesa, i ocalałe (il. 39) zostało omówione wyżej, i świadczy o istnieniu przemalowań, które zakryły niewidoczny w r. 1909 napis.

#### Malowidła na filarach (rys. V)

Na dwóch osmiobocznych filarach w trzech rzędach namalowano 48 pełnofigurowych wyobrażeń świętych. Zachowane do dziś fragmenty malowideł supraskich pochodzą w zasadniczej części właśnie z filarów.

W tej części malowideł odnotował Pokryszkin jeden tylko czytelny podpis – św. Jerzego (сѣмъ гергіе) na południowym filarze od wschodniej strony w środkowym rzędzie (il. 43). Wyobrażenie to, znajdujące się wśród ocalałych, przedstawia młodego świętego o charakterystycznej twarzy okolonej kręconymi włosami. Malarz supraski wyobraził Jerzego jako męczennika, bez oznak jego wojskowej profesji<sup>285</sup>. Prace konserwatorskie wykonane podczas przygotowania malowideł do ekspozycji odsoniły napisy towarzyszące jeszcze trzem wizerunkom. Pierwszy fragment przedstawia postać św. Nikity (сѣмъ никитѣ) i pochodzi z północno-wschodniej strony środkowego rzędu filara południowego (il. 44). Świętego wyobrażono jako dojrzałego mężczyznę o długich, rozdzielonych

<sup>282</sup> *Trophimus, Dozymedon und Sabbatios* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 8, szp. 499–500. Inne wyobrażenia tej grupy zob. np. miniatura w *Zywotach* Metafrastesa z początku w. XII – wszyscy trzej młodzienicy (Walter (przyp. 265), s. 15, il. 7); menologion freskowy w cerkwi Św. Dymitra w Markowym Monasterze z około r. 1370 – jeden młodzieniec z krótką brodą, dwaj bez (Mijović (przyp. 115), il. 227); menologion freskowy w refektarzu Wielkiej Ławry na Athos z r. 1512 (?) – dwaj brodaci, dojrzały mężczyźni (Millet (przyp. 78), tabl. 146, 1) i podobnie w menologionie w Woroncu z r. 1550 (Comarnescu (przyp. 171), il. 29). W *Hermeneji* opisani są tylko Trofim (z początkami brody) i Dozymedon (bez brody) („*The Pointners Manual*” (przyp. 56), s. 72).

<sup>283</sup> Zachowała się dolna część postaci, z której sądzić można, że święty ubrany był w habit mniśi.

<sup>284</sup> *Isaak von Konstantinopel* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 8.

<sup>285</sup> E. Lucchesi Palli, *Georg, Ostkirche* [w:] *tamże*, Bd. 6, szp. 365–373.



przedziałkiem na środku głowy włosach opadających na kark, krótkiej brodzie, ubranego w suknię i płaszcz, spod którego widoczna jest prawa część płytowego naramiennika<sup>286</sup>. Drugi z wizerunków zachował się w całości i jest to św. Bakchus (σῦν βακχα) z północno-zachodniej strony środkowej rzędu filara północnego (il. 45). Namalowany on został jako młodzieniec z długimi, opadającymi na kark włosami, ubrany w suknię i płaszcz, trzymający w lewej ręce obnażony miecz, którego pochwę ma przytroczoną do lewego boku<sup>287</sup>. Trzecim z podpisanych jest fragment figury św. Leoncjusza (σῦν λεωνκίω) pochodzący z trudnego dziś do ustalenia miejsca (il. 46). Wizerunek świętego przedstawia młodzieńca o długich opadających na kark włosach, okrytego zbroją płytkową i płaszczem, ze stożkową tarczą przytroczoną do lewego boku, trzymającego obiema rękami krótkie ostrze (miecz?)<sup>288</sup>. Z pozostałych zachowanych postaci wojowników z dużym prawdopodobieństwem możemy identyfikować jeszcze dwie. Pierwsza przedstawia młodzieńca, ubranego w tunikę, zbroję płytkową, płaszcz, pończochy i buty, z okrągłą tarczą okrywającą lewe ramię do dłoni, która podtrzymuje przytroczoną do boku pochwę miecza, kołczanem z łukiem u prawego boku, w prawej ręce trzymającego ukośnie przy ramieniu miecz (il. 47). Opisany wizerunek wyobrażał św. Dymitra<sup>289</sup>. Drugiego świętego namalowano jako starszego siwowłosego mężczyznę z krótką brodą, ubranego w tunikę, płaszcz, pończochy i buty, przewiązanego na piersiach skręconą tkaniną; w lewej ręce trzyma odsunięty w bok miecz w pochwie (il. 48). W tym przypadku identyfikacja jest mniej pewna, gdyż może to być wyobrażenie św. Menasa Kalikeladosa lub Aretasa<sup>290</sup>. Spośród reszty ocalałych fragmentów do pocztu rycerzy można dodać jeszcze trzy postacie, z których pierwsza przedstawia młodzieńca w tunice i krótkim płaszczu z przypasanym u lewego boku mieczem (il. 49). Wizerunek ten znajdował się najprawdopodobniej w środkowym rzędzie północnego filara od strony północnej. Nie zachowały się natomiast twarze dwóch pozostałych świętych wojowników. Pierwszy z nich ubrany jest w tunikę i płaszcz, w lewej ręce trzyma przed sobą miecz, u prawego boku przypasany ma kołczan z łukiem i strzałami, a ramieniem przytrzymuje pikę (il. 50), drugi ubrany jest w zbroję płytową, krótką tunikę do kolan i płaszcz, przy lewym boku przypasany ma miecz, przy prawym kołczan z łukiem i strzałami, w rękach trzyma strzałę (il. 51). Sądząc z miejsc na filarach, jakie udało się ustalić, rycerze-męczennicy zajmowali najprawdopodobniej cały środkowy ich rząd<sup>291</sup>. Wzorce ikonograficzne dla świętych wojowników zostały ustalone w sztuce bizantyńskiej bardzo wcześnie i były powtarzane z niewielkimi modyfikacjami, które

<sup>286</sup> G. Kaster, *Niketas der Gotte* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 42–43.

<sup>287</sup> C. Weigert, *Sergius und Bacchus* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 329–330.

<sup>288</sup> *Leontius, Hypatius und Theodulus mit Gefährten von Tripolis in Phönikien* [w:] *tamże*, Bd. 7, szp. 399.

<sup>289</sup> Taką identyfikację, opatrzoną znakiem zapytania, zaproponowała L. Lebedzińska (Lebedzińska (przyp. 5), s. nie numerowana). Obserwacje poczynione na miejscu w muzeum w Supraślu pozwalają na pewność takiego rozpoznania, gdyż obok nimbu świętego widoczna jest nadpisana litera „r” i górna część znajdującej się pod nią litery „e”. O ikonografii świętego: J. Mysliwec, *Demetrius von Saloniki* [w:] *LChI* (przyp. 114), Bd. 6, szp. 41–45.

<sup>290</sup> *Menas Kalikelados (von Konstantinopel)* [w:] *tamże*, Bd. 8, szp. 7; K.G. Kaster, *Arethas und Gefährten* [w:] *tamże*, Bd. 5, szp. 242–243.

<sup>291</sup> Nie wydaje się słuszna opinia T. Kmiecńskiej-Kaczmarek, która pisze, że w Supraślu „zwraca uwagę duża stosunkowo liczba tematów ‘świętych rycerzy’” (Kmiecńska-Kaczmarek (przyp. 6), s. 143), gdyż jest to raczej wynik proporcji ich liczby w stosunku do zachowanych wyobrażeń a nie do ogólnej liczby namalowanych postaci. Podane przez Autorkę przykłady wyeksponowania świętych żołnierzy w programach malarskich – we Włodzimierzu Wielkim, Manasiji, próbuje się wiązać z kontekstem historycznym (por.: O.I. Podobedo, *Voinskaja*

w głównej mierze dotyczyły stroju i uzbrojenia, a także przedstawienia ich jako żołnierzy czy osoby świeckie. Dla supraskich wyobrażeń najbliższych wzorów ikonograficznych możemy szukać w malarstwie końca XIV – początku w. XV ziem serbskich, zwłaszcza w szkole morawskiej (Rawanica, Kalenić<sup>292</sup>), w szesnastowiecznych – we freskach dzisiejszego terytorium Grecji<sup>293</sup> i Wołoszczyzny<sup>294</sup>.

Spśród zachowanych wyobrażeń świętych z filarów znanych jest jeszcze dziewięć twarzy męczenników, wszystkich namalowanych jako młodzieńców, jednak tylko jeden z nich nosi czytelny podpis, widoczny obok nimbu, ciemniejszy od zachowanego tła, ślad po literach, których farba osypała się – *КОЛИНЪ*. Jest to przedstawienie św. Kallinika, którego identyfikację utrudnia fakt występowania w hagiografii bizantyńskiej kilku męczenników o tym imieniu, jak i brak szerzej znanych wizerunków<sup>295</sup>. Wyobrazenie pochodzi z górnego rzędu północno-wschodniej strony filara południowego. Świętego namalowano w długiej tunice do kostek i płaszczu do kolan, zakrywającym lewą rękę, z krzyżem trzymanym przed sobą w prawej ręce (il. 52). Próba identyfikacji kolejnych postaci pozostaje poza naszymi możliwościami (il. 53–55)<sup>296</sup>. Dobór świętych w programach cerkwi bizantyńskich był traktowany bardzo indywidualnie i trudno wskazać przypadki ich ścisłego powtarzania, nawet w przykładach bliskich sobie czasowo i należących do tych samych szkół.

## ZAKOŃCZENIE

Zrekonstruowany powyżej na podstawie zachowanej dokumentacji opisowej i fotograficznej program malowideł supraskich nie odbiegał w wyrażonych treściach od bizantyńskich tradycji. Wybór postaci i scen odzwierciedlał podstawowe idee, jakie za pomocą malowideł ściennych przedstawiano we wnętrzach kościołów.

*tema i ee značenje u sisteme raspisej cerkvi Spasa na Kovalëve v Novgorode [w:] Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naja živopis' XI–XVII v., Moskva 1980, s. 196–209, jednak ich miejsce ustaliło się w malarstwie bizantyńskim wcześniej i związane było raczej z kultem, jakim ich darzono. Zauważyć też należy, że niezależnie od naszej niekompletnej wiedzy o liczbie i miejscu świętych rycerzy w Supraślu, pewną niekonsekwencją było przedstawienie najbardziej czczonego z nich – św. Jerzego, bez żadnych oznak wojskowej profesji.*

<sup>292</sup> Rawanica: M. Ljubinković, *Rawanica*, Beograd 1980, (= Umelečki spomenici u Jugoslaviji), il. 11, 43–44, 46–47; Živković (przyp. 75), s. 9, 11; Kalenić: S. Radović, *Kalenić*, Beograd 1964, il. 11–13, 39–40, 46–51.

<sup>293</sup> Np. w katolikonie klasztoru Stawronikita na Athos z r. 1546 (Chatzidakis (przyp. 67), il. 151, 162, 164), na freskach klasztoru Philantropinon w Jamnie sprzed r. 1542 (M. Acheimastou-Potamianou, *He Mone Philantropinon kai he proto phase tes metabyzantines zographikes*, Athenai 1983, il. 59–63, 65–68), na freskach klasztorów w Meteorach – katolikonu Św. Mikołaja Anapawsas z r. 1527 (Chatzidakis 1976 (przyp. 106), tabl. 5), katolikonu Wielkich Meteorów z r. 1552 (M. Chatzidakis, D. Sophianos, *To Megalo Meteoro. Istoría kai technē*, Athēna 1990, il. 149, 155, 157).

<sup>294</sup> Freski w cerkwi w Curtea de Argeş z r. 1526, cerkwi szpitalnej w Kozij z r. 1540–1543, cerkwi w Snagowie z r. 1563 (Dumitrăscu (przyp. 30), il. 47, 51, 52, 63, 67, 78).

<sup>295</sup> *Kallinike von Galatien* [w:] *LCHf* (przyp. 114), Bd. 7, szp. 265; *Kallinikus* [w:] *tamże*, Bd. 7, szp. 265. Supraski Kallinik różni się od dwóch Kallinikosów, których charakterystyki podaje *Hermeneja* („*The Painters Manual*” (przyp. 56), s. 75, 80).

<sup>296</sup> Podobnie jak w przypadku Kallinika, ślady liter widoczne są także przy głowach kilku innych świętych. Specjalistyczne badania być może pozwoliłyby na ich odczytanie.

W Supraślu w kopule dominował Pantokrator, napis wokół którego był wezwaniem do Boga o opiekę nad ludźmi, jak i obietnicą uwolnienia ich z trosk ziemskich i współudziału w chwale, jaką na niebie głoszą otaczający Chrystusa aniołowie, reprezentowani przez wyobrażenia swoich przedstawicieli. Niżej namalowano proroków, którzy zapowiedzieli Wcielenie Boga, na co wskazują po części napisy na trzymany przez nich zwyczajach, dalej Apostołów i ich pierwszych uczniów, których przewodnią rolę w tworzeniu kościoła ziemskiego i przewodniczeniu mu została podkreślona oznakami godności biskupiej, w kolejnym rzędzie męczenników, przedstawicieli tych, którzy oddali życie za wiarę, w ostatnim rzędzie świętych biskupów, przewodników i nauczycieli wiernych, a na żagielkach symbolizujące Ewangelistów istoty. Wątkiem łączącym program kopuły i tamburu z sanktuarium, gdzie najprawdopodobniej była przedstawiona Matka Boża z Dzieciątkiem i Służba Św. Ojców, stanowił program sklepienia sołei, którego treścią była prorocka zapowiedź i realizacja Inkarnacji. Na ścianach naw umieszczono dwa rzędy obrazów. Pierwszy dotyczył Chrystusa i podzielony był na dwa wątki: Jego ziemskiego żywota w układzie roku liturgicznego oraz czytań na dwie Niedziele po Zmartwychwstaniu. Drugi rząd zawierał ilustracje Hymnu Akatist, opiewającego tajemnice i dokonania Wcielenia. W układzie wyobrażeń chrystologicznych i akatistowych mogła być ukryta data powstania malowideł supraskich. Niżej na ścianach naw, na łukach sklepiennych i filarach namalowano licznych męczenników i świętych, wśród których wielu występuje obok siebie w grupach bądź parach utrwalonych w kulcie.

Dominującą ideą supraskich malowideł było Wcielenie Boga zobrazowane w różnorodny sposób, nawiązujące do wezwania świątyni – Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie, początku i pierwszej tajemnicy obecności Boga na ziemi wśród ludzi. Twórcy programu lub jego wykonawcy wykazali w wielu miejscach dużą oryginalność, nie powtarzając znanych i stosowanych powszechnie wzorów ikonograficznych, ale przekształcając już istniejące lub czerpiąc z różnorodnych i czasem odległych źródeł. Przegląd wątków tematycznych, a szczególnie bardzo rozbudowanego hagiograficznego wskazuje, że pochodzenie wielu przedstawień i pojedynczych postaci wyjaśnić można tylko znajomością bałkańskiej twórczości późno- i pobizantyńskiej, co obok uwarunkowań historycznych i stylu, jak się okaże w przygotowywanej dalszej części pracy, świadczy o pochodzeniu artystów działających w Supraślu.

# WALL PAINTINGS IN THE ORTHODOX CHURCH OF THE ANNUNCIATION AT SUPRAŚL. A RECONSTRUCTION OF THE ICONOGRAPHIC PROGRAMME

## Summary

Among monuments of mural painting connected with Orthodox Church art in the territories of the Polish Commonwealth, the paintings at Supraśl were the least known or studied. Until the time of their destruction in 1944 only one descriptive study was devoted to them; this was an article published as early as 1911 by the Russian researcher P. P. Pokryshkin, who also prepared a vast photographic documentation, a large part of which has remained unknown till today (now in the archives of the St Petersburg section of the Institute of Archaeology). The Supraśl paintings, so harmoniously matched with Byzantinizing architecture in a Late-Gothic setting, were an excellent example of the influence of two different artistic traditions at their boundary. As far back as the early 20th century Russian researchers pointed out the descent of the Supraśl painters from elsewhere than Rus, this extending the range of inspiration for the art connected with the Orthodox Church in the territories of the Commonwealth. The lack of detailed studies is the more grievous as the church was destroyed in 1944 by German soldiers. The surviving fragments of paintings from the pillars and vault transverse arches were removed and secured by Polish conservators and after their restoration exhibited in 1968 in Białystok (today in one of the monastic buildings at Supraśl). The opening of the exhibition gave the opportunity to publish a catalogue which contained the archival documentation, photographs of the preserved fragments, and Ludmiła Lebiedzińska's text concerning the history of the monastery, the Orthodox Church of the Annunciation, and also the inspirations and affinities of the creators of the paintings. This publication gave rise to discussion on the problems of style and on that of the supposed participation in the painting of a Serbian, Nektarij, mentioned in a monastic document in connection with the execution of icons for another Orthodox church. However, no attention was paid to the question of the reconstruction of the iconographic programme, which could be carried out on the basis of Pokryshkin's description and photographs, and with the documentation preserved in Polish archives. Attempts at such a reconstruction were undertaken by S. Petković and A. Rogov but they failed to make the most of the possibilities afforded by the preserved materials.

The monastery at Supraśl, situated near Białystok, was one of the westernmost centres of the Orthodox Church in 16th century Poland. The monks settled there in 1500, the monastery being founded by Aleksander Chodkiewicz, whose donation was augmented some years later by a contribution from the bishop of Smolensk, Józef Soltan, from 1507 Metropolitan of Kiev. The construction of the Orthodox Church of the Annunciation was begun in 1503 and completed in the years 1510–1512. The Supraśl catholicon belonged to a group of Late Gothic churches built in the borderland between Lithuania and Mazovia, which additionally functioned as fortresses (ill. 1–2).

The paintings in the church were probably executed between 1532, when Sergiusz Kimbar became archimandrite, and 1557, when he made a list of expenses and of the articles in the monastery's possession, in which he also recorded the sum paid for the completed painter's work. The frescoes covered the dome, walls of the tambour, pendentives, and vault of the eastern bay of the nave; besides, they were present in the chancel, on the aisle walls, on the vault transverse arches, and on the pillars. After 1630 the paintings in the nave were partly plastered over, and covered by panelling and altars, while those in the chancel were destroyed in 1771, when stucco decoration was made there; and in the 19th and early 20th century the remaining frescoes suffered considerably from damage and repainting, this being noted by the Russian researchers writing about Supraśl.

**The scheme of the distribution of paintings (the state of preservation before 1944)  
(the numbers refer to drawings)**

**I. Dome, tambour, pendentives**

1. Pantocrator (ill. 3, 4), 2. Seraphim (ill. 3), 3. Cherubim, 4. Angels (ill. 5, 6); Prophets (ill. 5, 6): 5. Moses, 6. Solomon, 7. David, 8. Elias, 9. Eliseus, 10. Jonah, 11. Zachariah, 12. Habakkuk, 13. Amos, 14. Haggai, 15. Henoch, 16. Zephaniah, 17. Micah, 18. Jacob, 19. Nahum, 20. Samuel, 21. Joel, 22. Unidentified, 23. Daniel, 24. Malachi, 25. Hosea, 26. Aaron, 27. Ezekiel, 28. Jeremiah; Apostles and their pupils from among the Seventy (ill. 7–12); 29. Peter, 30. Paul, 31. John the Evangelist, 32. Andrew, 33. Luke, 34. James, 35. Simon, 36. Bartholomew, 37. Herodion, 38. Aristarchus, 39. Olympas, 40. Silas, 41. Silvanus, 42. Philip, 43. Thomas, 44. Mark, 45. Matthew; Saints (ill. 7–16): 46. Mark, 47. Justin, 48. Timothy, 49. Basil, 50. Therapont, 51. Euppsychius, 52. Isidore, 53. Artemon, 54. Thalalaeus, 55. Eutropius, 56. Cleonicus, 57. Eulogius, 58. Basiliscus, 59. Condratus, 60. Agathonicus; Bishop saints in medallions (ill. 7–9, 14–18): 61. Cornutus, 62. Acacius, 63. Martin, 64. Hilarion, 65. Clement, 66. Sabas, 67. Simeon, 68. Condratus, 69. John, 70. Paul, 71. Anthimus, 72. Aristion, 73. Babylas, 74. Cyril, 75. Stephen, 76. Peter, Symbols of the Evangelists (ill. 7–9, 21, 23, 26, 36): 77. The Lion of St John, 78. The Ox of St Luke, 79. The Angel of St Matthew, 80. The Eagle of St Mark.

**II. Vault of the eastern bay of the nave (ill. 19–22):**

1. Sabaoth, 2. Christ the Angel of the Great Council, 3. Christ Emmanuel, 4. The Dove of the Holy Ghost, 5. Seraphim, 6. Cherubim, 7. Tetramorphs, 8. Isaiah, 9. Ezekiel, 10. Seraphim, 11. St. Pantaleon, 12. St. Hermolaos, 13. St. Damian, 14. St. Cosmas.

**III. Aisle walls**

I. Christological scenes (ill. 23–31): 1. Annunciation, 2. Birth of Christ, 3. Christ's Baptism, 4. Presentation of Christ in the Temple, 5. Raising of Lazarus, 6. Christ Appears to the Women, 7. Christ Talks to the Woman of Samaria, 8. Christ's Entry into Jerusalem, 9. The Ascension, 10. Pentecost, 11. The Transfiguration, 12. Christ in Limbo.

II. Illustrations of the Acathestus (ill. 23, 25–26, 29–31): 1. Contakion 1, 2. Oikos 2, 3. Contakion 2, 4. Oikos 3, 5. Contakion 4, 6. Contakion 5, 7. Oikos 5, 8. Contakion 6, 9. Oikos 6, 10–11. Unidentified strophes, 12. Oikos 8, 13. Contakion 8, 14. Undetermined strophe, 15. Contakion 10, 16. Oikos 10 (?).

III. Medallions with busts of unidentified saints: 1–10. (ill. 23, 32); on the west wall the medallions are covered up (?).

IV. Full-length images of saints (ill. 32–35): 1. Cosmas Melodus (?), 2. John of Damascus, 3. Joseph the Hymnographer, 4. Onoufrius, 5. Peter of Athos, 6. Isaac Syrus, 7. Paul the Simple, 8. Macarius Magnes, 9. Paul of Thebes, 10. Nyphon, 11. Hilarion, 12. Ephrem.

IV. Vault transverse arches; images of saints in medallions: (ill. 8, 20–23, 26, 36–41): 1. John, 2. Misail, 3. Azariah, 4. Ananiah, 5. Maximian, 6. Iamblichus, 7. Martinian, 8. Dionysius, 9. Lucian, 10. Andronicus, 11. Tharacus, 12. Probus, 13. Eustratius, 14. Auxentius, 15. Eugenius, 16. Mardarius (ill. 39), 17. Julitta (ill. 41), 18. Nymphodora, 19. Metrodora, 20. Menodora, 21. Theodora, 22. Euthymia, 23. Thecla, 24. Euphrasia, 25. Thalus (ill. 42), 26. Samson, 27. Euphrasius, 28. Acacius, 29. Xenophon, 30. Arcadius, 31. John, 32. Poemon, 33. Antony, 34–36. Unidentified saints, 37. Mamas, 38. Sozon, 39. Cornelius, 40. Sabatius, 41. Orestes (ill. 40), 42–43. Unidentified saints, 44. Faustus (?), 45. Dalmatius, 46. Isaac.

**V. Pillars; full-length images of saints (ill. 43–56):**

1. Unidentified saint, 2. Callinik, 3–8. Unidentified saints, 9. George (ill. 43), 10. Nikita (ill. 44), 11–35. Unidentified saints, 36. Bacchus (ill. 45), 37–48. Unidentified saints. The preserved images of the saints Leontius (ill. 46), Demetrius (ill. 47), and Menas or Arethas (?) (ill. 48) come from undetermined places on the pillars.

The hatched areas were once filled with ornamentation.

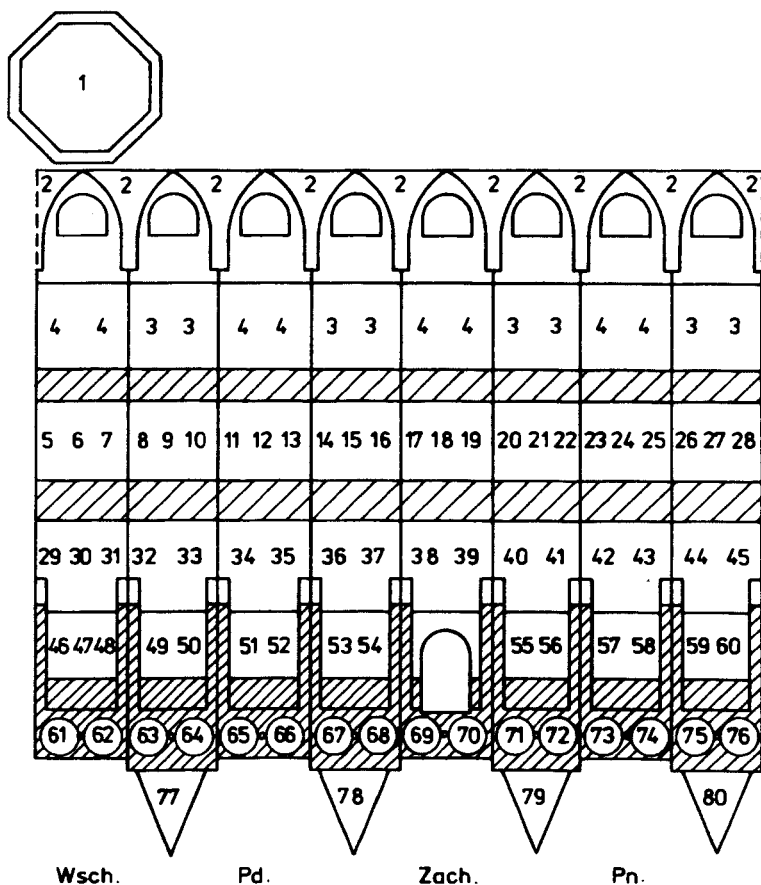
### Notes on the iconographic programme

In respect of the number of horizontal zones and a choice of representations most analogies with the programme of the tambour can be found in the painting of 16th century Wallachian Orthodox churches. The omophorions, painted on the shoulders of the Apostles, were an unusual iconographic detail, rarely encountered in Byzantine art – and only for some of them – e.g. St Mark (mosaics in the Basilica of St Mark in Venice, an icon from Sinai, dating from the end of the 15th century) and the Evangelists (pendentives of Chapel I in El Nazar, late 10th century; pendentives of the dome with the Story of Joseph in the atrium of the Basilica of St Mark in Venice, dating from the 13th century). Equally rare were independent representations of the symbols of the Evangelists in the squinches. The programme of the vault of the eastern bay of the nave, whose theme linked together the imagery of the dome and chancel, expressed the idea of the Incarnation and was close to the programmes in 16th century apses, e.g. in Bistrica (1520), and in the so-called Hermitage of St Sabas (Sava) near Studenica (16th century). Among others, also the four anagyres were represented on the vault, this resulting from their high position in the hierarchy of the venerated saints, documented in earlier monuments such as, e.g., Cappadocian frescoes, those in the Panagia Chalkeon in Salonika, and the frescoes in Crete. A separate problem is connected with the cycle of scenes from the Life of Christ, among which one should distinguish a secondary theme – illustrations to the readings for the Sundays following the Resurrection (Christ appearing to the women, and Christ talking to the woman of Samaria). This extraordinary arrangement may be explained by the loosening of the rules governing the order of the disposition of paintings, which occurred in the 16th century, or by a conscious but covert reference to the date of the creation of the frescoes. Analysis of the sequence of images and their context justifies the supposition that the paintings were executed between 1542 and 1543. In the Acahistus cycle there is a remarkable illustration of Contakion 10, inspired by the Vigilant Eye theme, rare among the surviving monuments. The oldest example of a similar representation of this strophe is afforded by a 15th century icon at Skopelos (probably originating from Athos); in the 16th century at Snagov (1563) and Tisman (1564) Contakion 10 was illustrated in the same way as at Supraśl. Among the representations of the saints, in whose precise identification one comes up against many difficulties, there is a notably large number of images of the jointly venerated saints, set close to or next to one another, both those whose cult was widespread in the Orthodox Church (e.g. the Five Knights of Armenia, the Three Children in the Fiery Furnace) and those known solely from provincial monuments (e.g. Seven Sleepers of Ephesus, painted in separate medallions). The Slavonic origin may be ascribed to only image – that of a bishop painted in a tambour medallion, who is identified with Hilarion of Moglena.

The dominating idea in the Supraśl paintings was the Incarnation of God, illustrated variously, referring to the dedication of the church – The Annunciation to the Blessed Virgin Mary. In numerous places the authors of the programme or its executors demonstrated great originality, for instead of repeating the well-known and generally used iconographic prototypes they modified those already in existence or drew from diverse, sometimes distant, sources. A survey of themes, and especially of a very developed hagiographic one, proves that the origins of many scenes and of single figures may only be explained by a familiarity with Balkan Late- and Post-Byzantine art, which, in addition to the historical conditions and style, testifies to the descent of the artists active at Supraśl, as will appear in the further part of the study now in preparation.

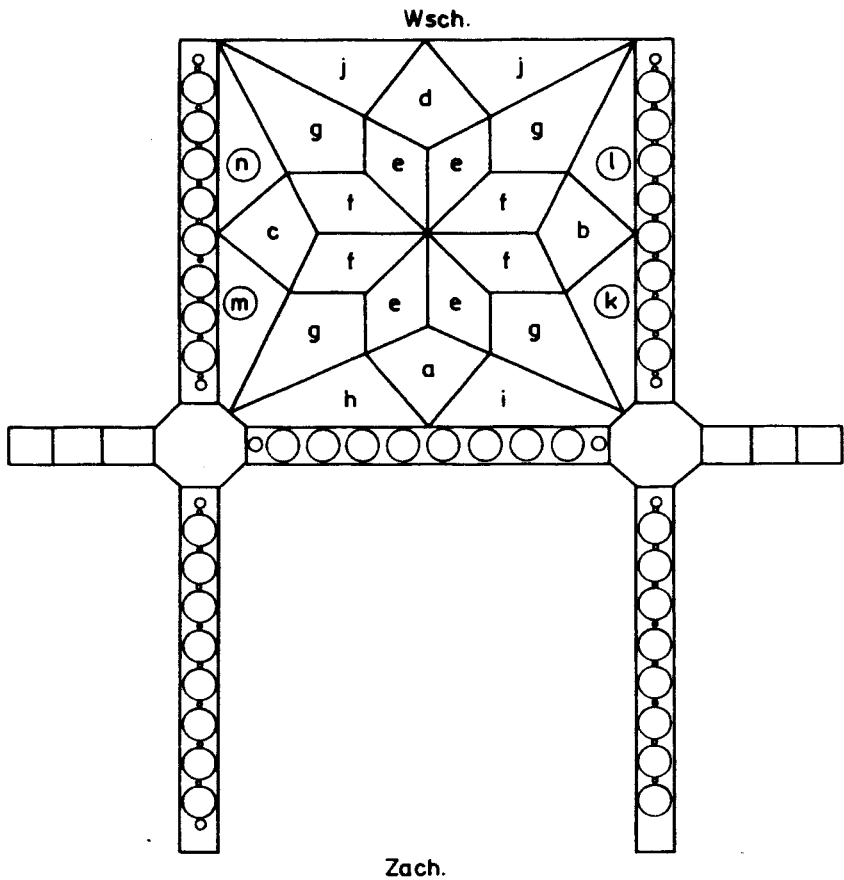
# SCHEMAT ROZMIESZCZENIA MAŁOWIDEŁ CERKWI ZWIASTOWANIA NAJSWIĘTSZEJ MARII PANNIE W SUPRAŚLU (STAN ZACHOWANIA SPRZED R. 1944)

## I. KOPUŁA, TAMBUR, ŻAGIELKI



1. Pantokrator, 2. Serafyny, 3. Cherubiny, 4. Anioły, Prorocy: 5. Mojżesz, 6. Salomon, 7. Dawid, 8. Eljasz, 9. Elizeusz, 10. Jonasz, 11. Zachariasz, 12. Habakuk, 13. Amos, 14. Aggeusz, 15. Henoch, 16. Sofoniasz, 17. Micheasz, 18. Jakub, 19. Nahum, 20. Samuel, 21. Joel, 22. Niezidentyfikowany, 23. Daniël, 24. Malachiasz, 25. Ozeasz, 26. Aaron, 27. Ezechiël, 28. Jeremiasz, 29. Piotr, 30. Paweł, 31. Jan Ewangelista, 32. Andrzej, 33. Łukasz, 34. Jakub, 35. Szymon, 36. Bartłomiej, 37. Herodion, 38. Aristarch, 39. Olimpiusz, 40. Silas, 41. Silwanos, 42. Filip, 43. Tomasz, 44. Marek, 45. Mateusz, Święci: 46. Marek, 47. Justyn, 48. Tymoteusz, 49. Bazyli, 50. Terapont, 51. Eupychiusz, 52. Isidorus, 53. Artemon, 54. Talelajusz, 55. Eutropiusz, 56. Kleonik, 57. Eulogiusz, 58. Basiliuskus, 59. Kondratus, 60. Agatonik, Święci biskupi: 61. Kornutus, 62. Akakiusz, 63. Marcin, 64. Hilarion, 65. Klemens, 66. Sawa, 67. Symeon, 68. Kondratus, 69. Jan, 70. Paweł, 71. Antymiusz, 72. Aristion, 73. Babilias, 74. Cyryl, 75. Stefan, 76. Piotr, Symbole Ewangelistów: 77. Lew św. Jana, 78. Wół św. Łukasza, 79. Anioł św. Mateusza, 80. Orzeł św. Marka.

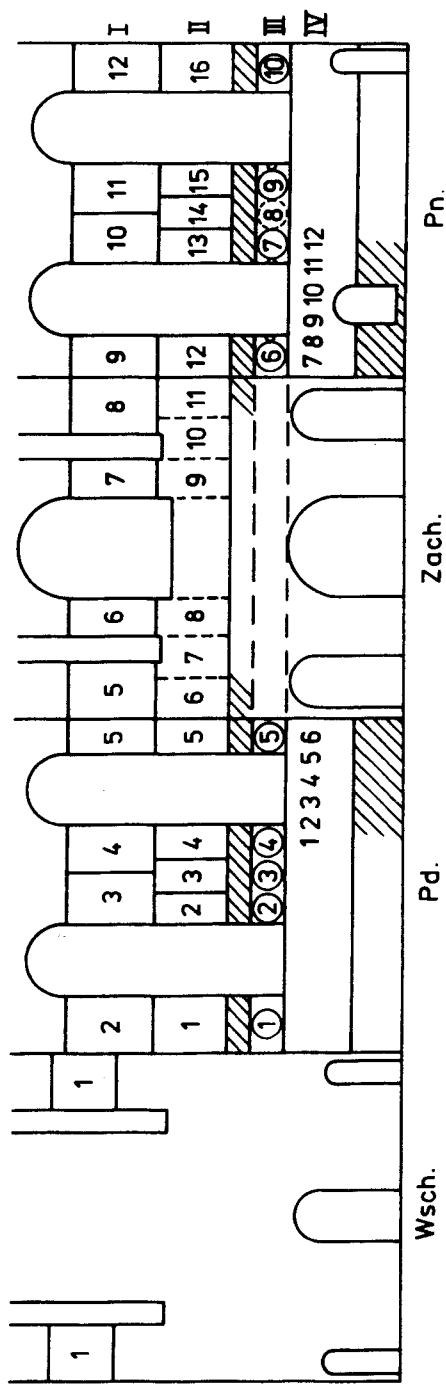
## II. SKLEPIENIE WSCHODNIEGO PRZEŚLA NAWY GŁÓWNEJ



a. Sabaoth, b. Chrystus Anioł Wielkiej Rady, c. Chrystus Emmanuel, d. Gołąb Ducha Św., e. Serafimy, f. Cherubiny, g. Tetramorfy, h. Izajasz, i. Ezechiel, j. Serafimy, k. św. Pantelejmon, l. św. Hermolausz, m. św. Damian, n. św. Kosma.



### III. ŚCIANY NAW



#### I. Sceny Chrystologiczne

1. Zwiastowanie, 2. Narodzenie Chrystusa, 3. Chrzest Chrystusa, 4. Ofiarowanie Chrystusa w Świątyni, 5. Wskrześzenie Łazarza, 6. Chrystus ukazujący się niewiastom, 7. Rozmowa Chrystusa z Samarytaną, 8. Wjazd Chrystusa do Jerozolimy, 9. Wniebowstąpienie Chrystusa, 10. Zesłanie Ducha Św., 11. Przemienienie Chrystusa, 12. Zejście do Otchłani

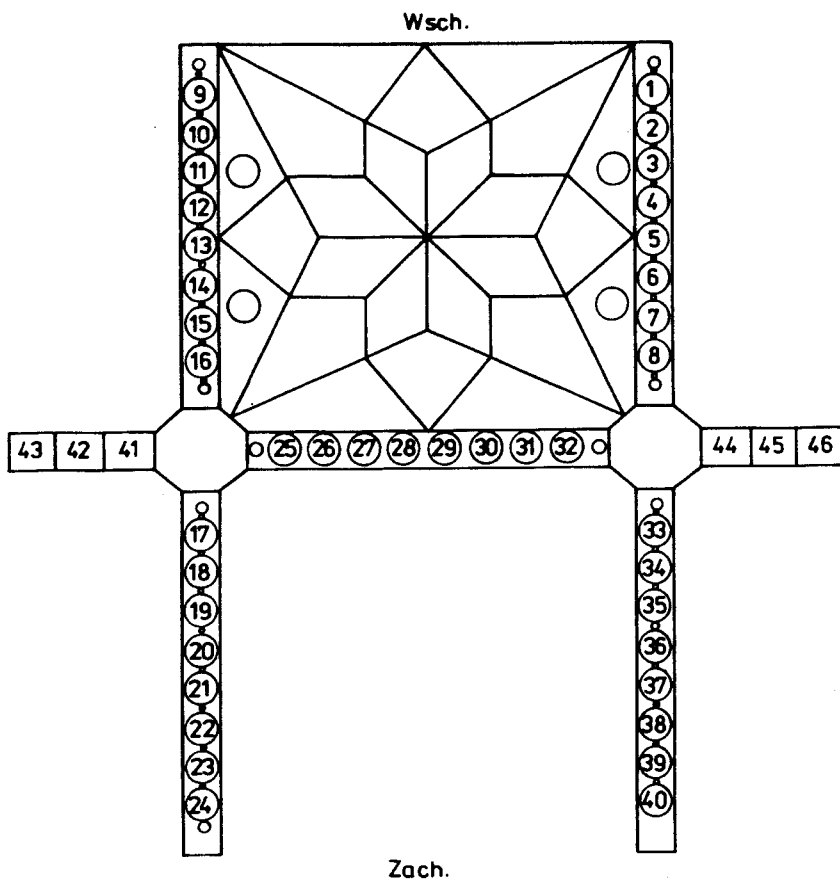
#### II. Ilustracje Hymnu Akatist

1. Kontakion 1, 2. Oikos 2, 3. Kontakion 2, 4. Oikos 3, 5. Kontakion 4, 6. Kontakion 5, 7. Oikos 5, 8. Kontakion 6, 9. Oikos 6, 10. Strofa niezidentyfikowana, 11. Strofa niezidentyfikowana, 12. Oikos 8, 13. Kontakion 8, 14. Strofa nieustalona, 15. Kontakion 10, 16. Oikos 10(?)

#### III. Medaliony z popiersiami niezidentyfikowanymi świętych 1-10; na ścianie zachodniej medaliony zasłonięte (?)

1. Pełnofigurowe wyobrażenia świętych: 1. Kosma Pięśniarz (?), 2. Jan z Damaszku, 3. Józef Hymnograf, 4. Onufry, 5. Piotr z Alchos, 6. Izaak z Syrii, 7. Paweł Prostack, 8. Makary Wielki, 9. Paweł z Teb, 10. Nifon, 11. Hilarion, 12. Eferm

#### IV. GURTY ŁUKÓW SKLEPIENNYCH: WYOBRAŻENIA ŚWIĘTYCH



1. Jan, 2. Misael, 3. Azzariasz, 4. Ananiasz, 5. Maksymian, 6. Jamblich, 7. Martynian, 8. Dionizy, 9. Lukian, 10. Andronik, 11. Tarachus, 12. Probus, 13. Eustratiusz, 14. Auksencjusz, 15. Eugeniusz, 16. Mardariusz, 17. Julita, 18. Nimfodora, 19. Metrodora, 20. Menodora, 21. Teodora, 22. Eutyimia, 23. Tekla, 24. Eupraksja, 25. Thallus, 26. Samson, 27. Eufrozjusz, 28. Akakiusz, 29. Ksenofon, 30. Arkadiusz, 31. Jan, 32. Poimen, 33. Antoni, 34-36. Niezidentyfikowani święci, 37. Mamas, 38. Sozon, 39. Korneliusz, 40. Sabbatiusz, 41. Orest, 42-43. Niezidentyfikowani święci, 44. Faust (?), 45. Dalmatiusz, 46. Izaak.

## V. FILARY

Pd.	1	2	3	4	5	6	7	8
	9	10	11	12	13	14	15	16
	17	18	19	20	21	22	23	24
	Wsch.	Pn.	Zach.	Pd.				

Pn.	25	26	27	28	29	30	31	32
	33	34	35	36	37	38	39	40
	41	42	43	44	45	46	47	48
	Wsch.	Pn.	Zach.	Pd.				

Pełnofigurowe wyobrażenia świętych:

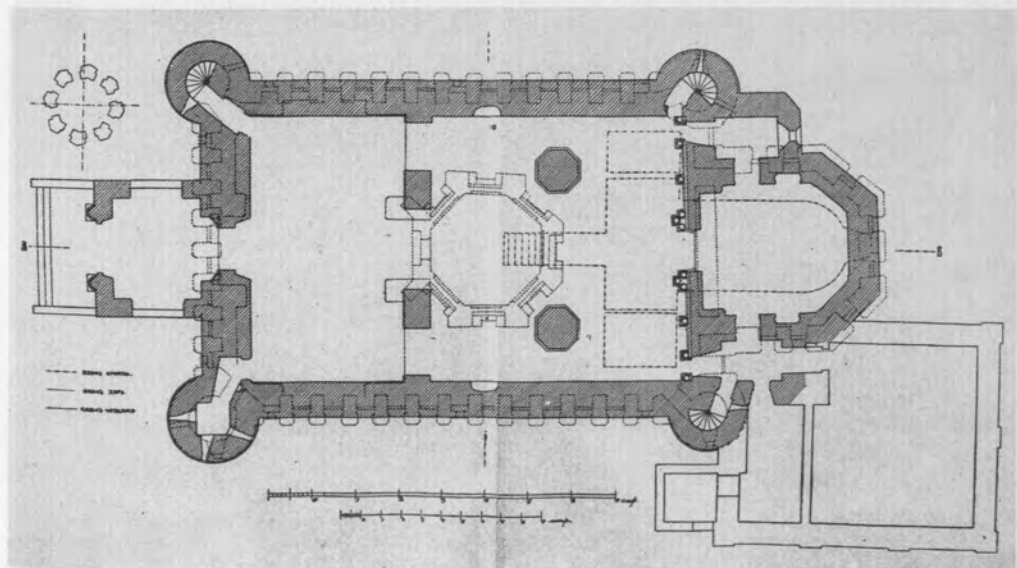
1. Niezidentyfikowany święty, 2. Kallinik, 3–8. Niezidentyfikowani święci, 9. Jerzy, 10. Nikita, 11–35. Niezidentyfikowani święci, 36. Bakchus, 37–48. Niezidentyfikowani święci. Zachowane wyobrażenia świętych Leoncejusza, Dymitra i Menasa lub Arethasa (?) pochodzą z nie ustalonych miejsc filarów.

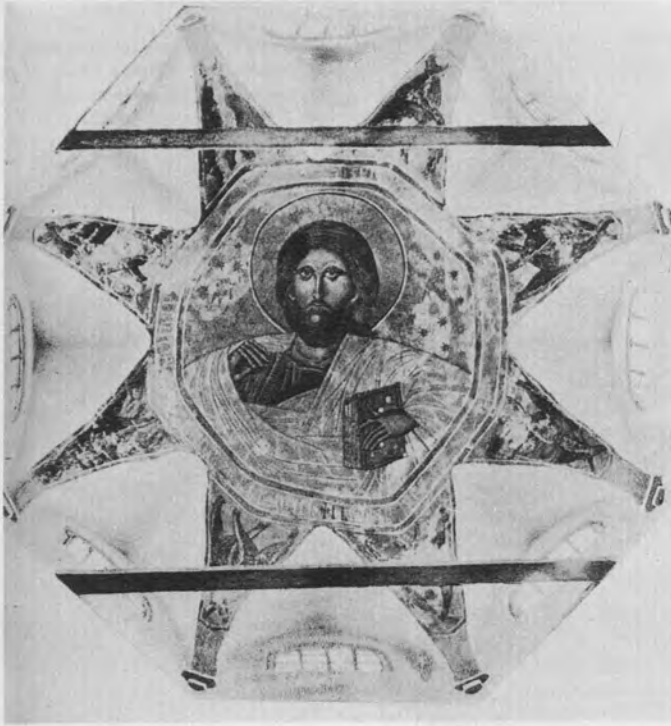
Pola zakreskowane zajmowały ornamenty.



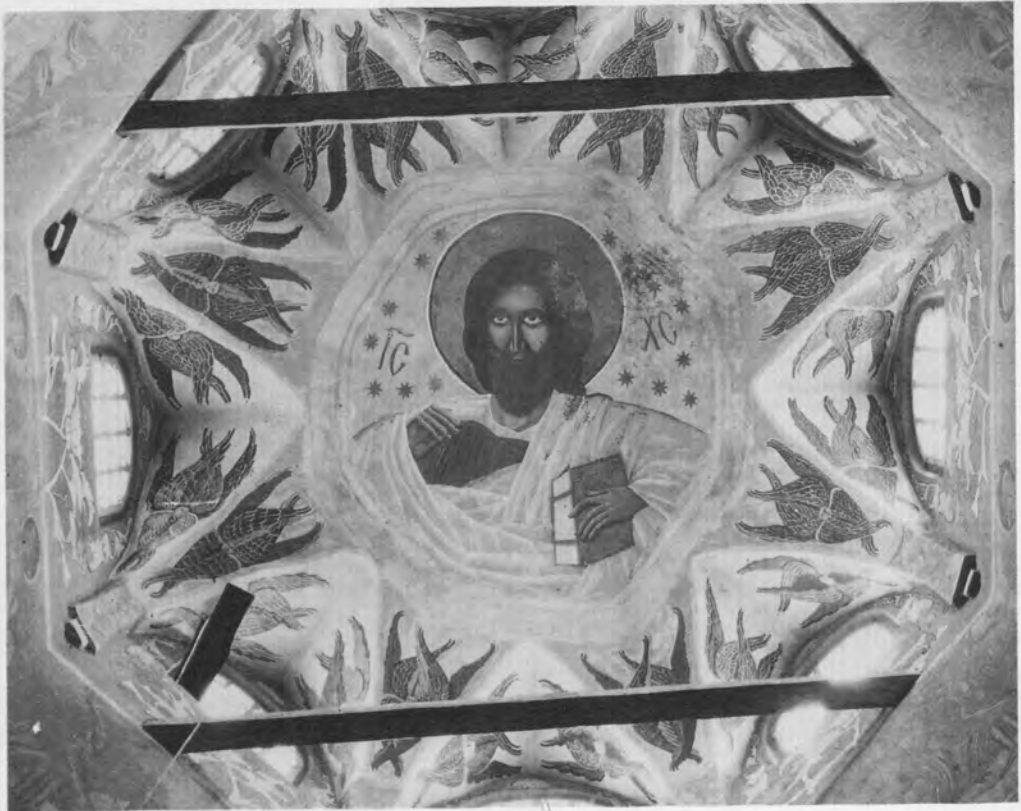
1. Cerkiew Zwiastowania klasztoru Matki Bożej w Supraślu, 1503–1510/12, widok od strony północno-wschodniej, stan z r. 1941

2. Cerkiew Zwiastowania klasztoru Matki Bożej w Supraślu, 1503–1510/2, rzut





3. Pantokrator i serafiny, malowidła w kopule cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1864



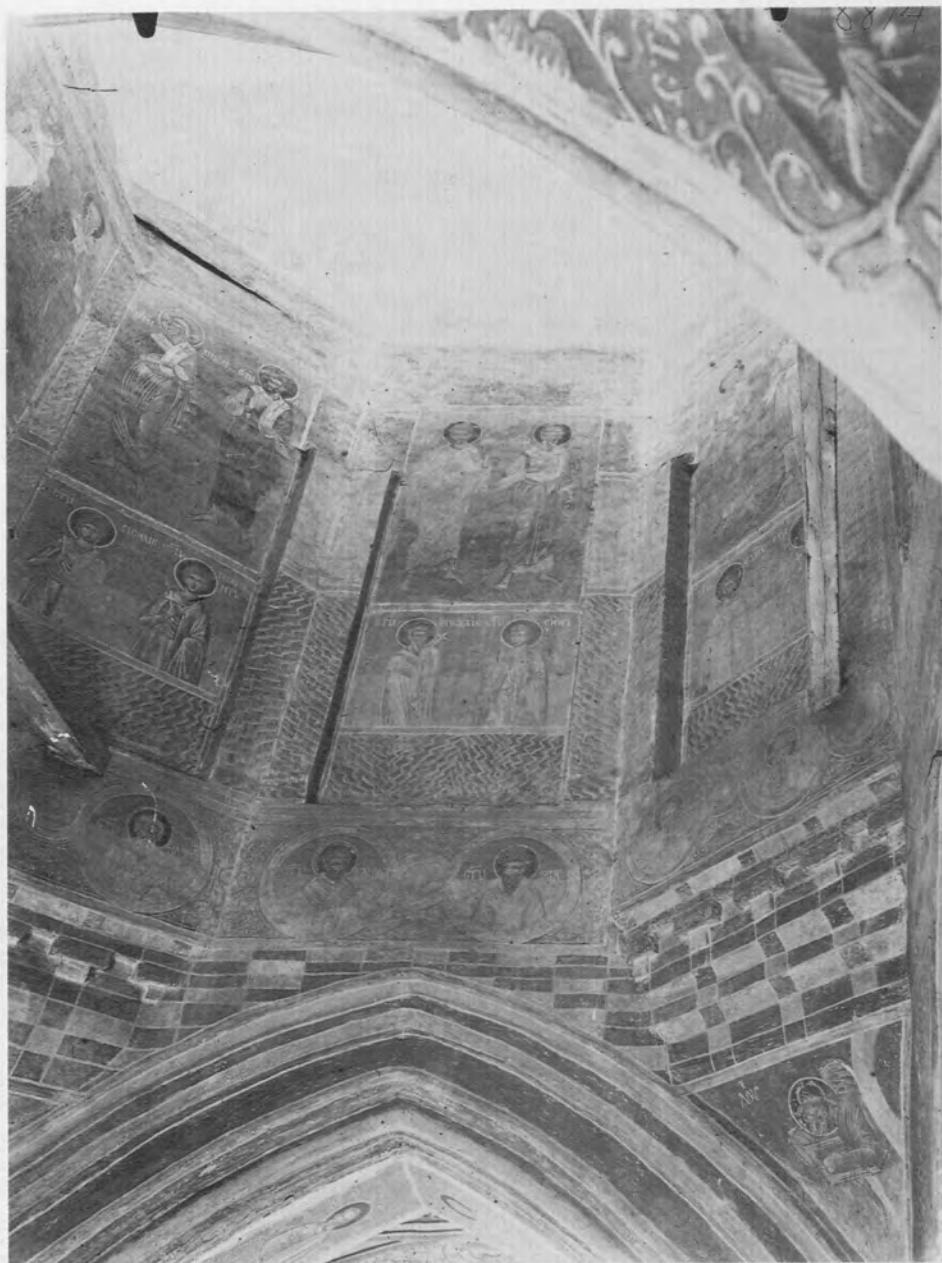
4. Pantokrator i serafiny, malowidła w kopule cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



5. Antiołowie i prorocy, malowidła w tamburze cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



6. Aniołowie i prorocy, malowidła w tamburze cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



7. Malowidła w tamburze cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909





8. Malowidła w tamburze i zachodniej części cerkwi Zwiastowania w Supraszlu, stan z r. 1909



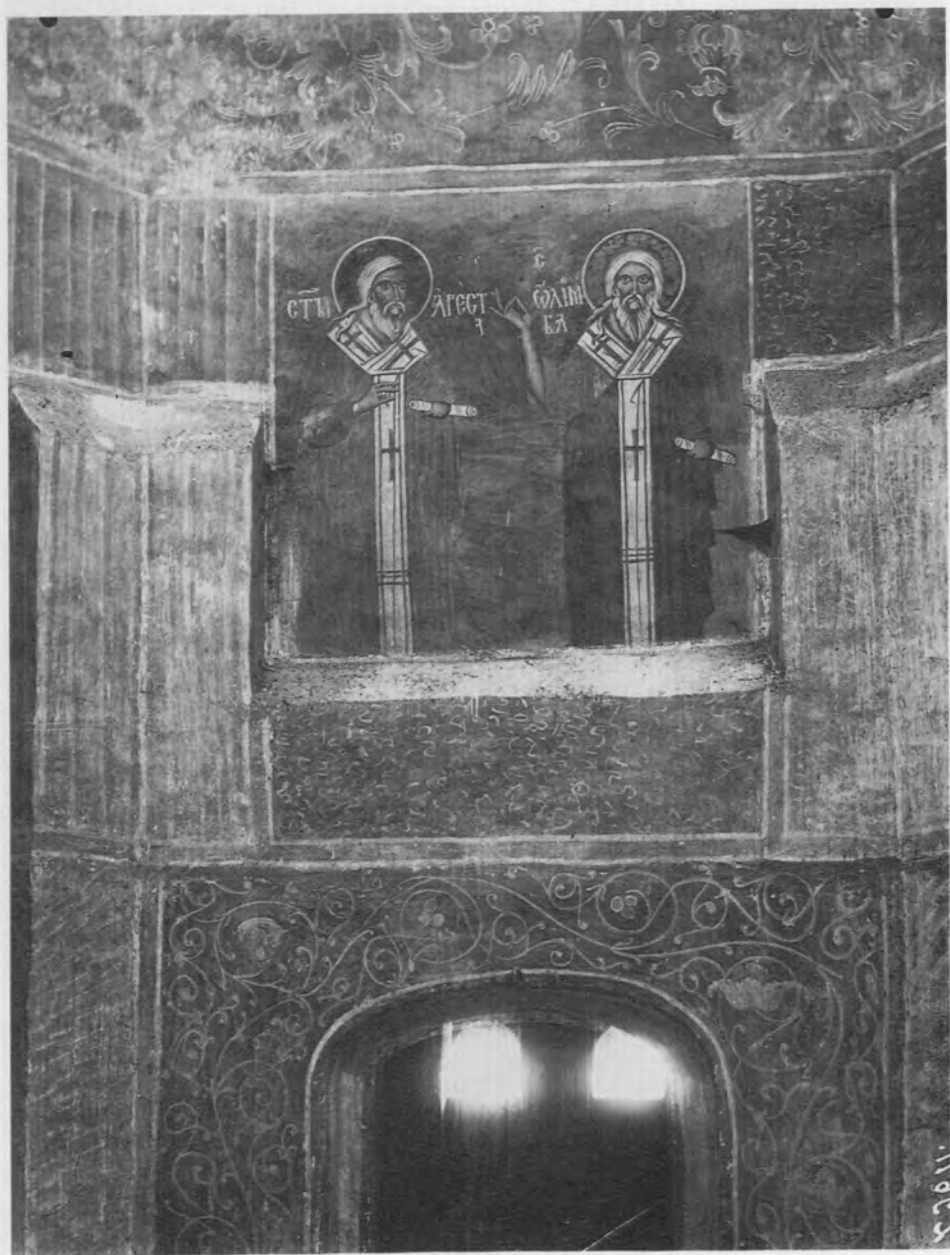
9. Malowidła w tamburze cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



10. Apostołowie i męczennicy, malowidła na wschodniej ścianie tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



11. Apostołowie i męczennicy, malowidła na południowo-wschodniej ścianie tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



12. Apostołowie (spośród Siedemdziesięciu) Aristion i Olimpiusz, malowidła na zachodniej ścianie tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909





13. Apostołowie i męczennicy, malowidła na ścianie północno-wschodniej tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



14. Fragmenty postaci apostołów, męczennicy i biskupi, malowidła w części wschodniej tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909

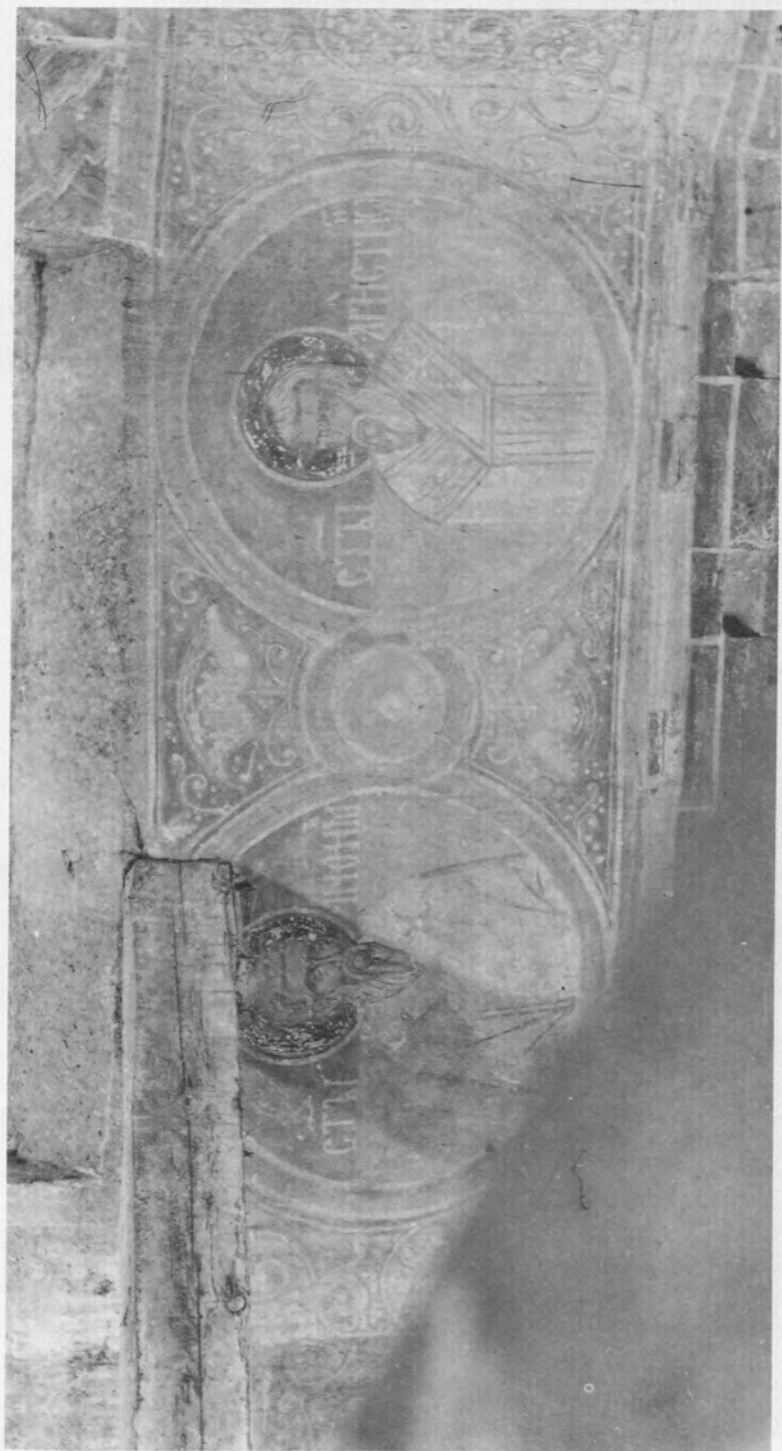


15. Męczennicy, malowidła na północnej ścianie tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909

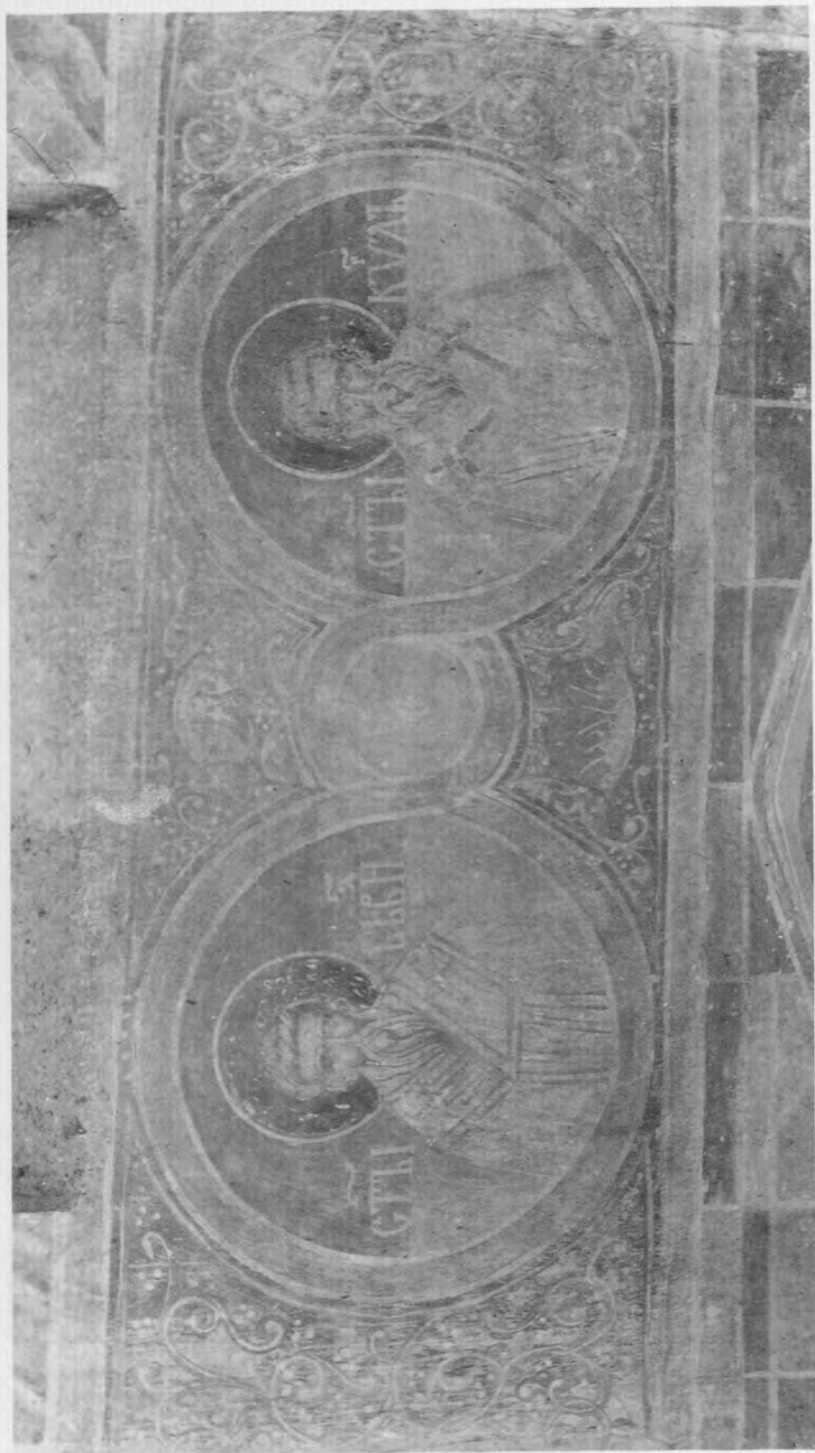




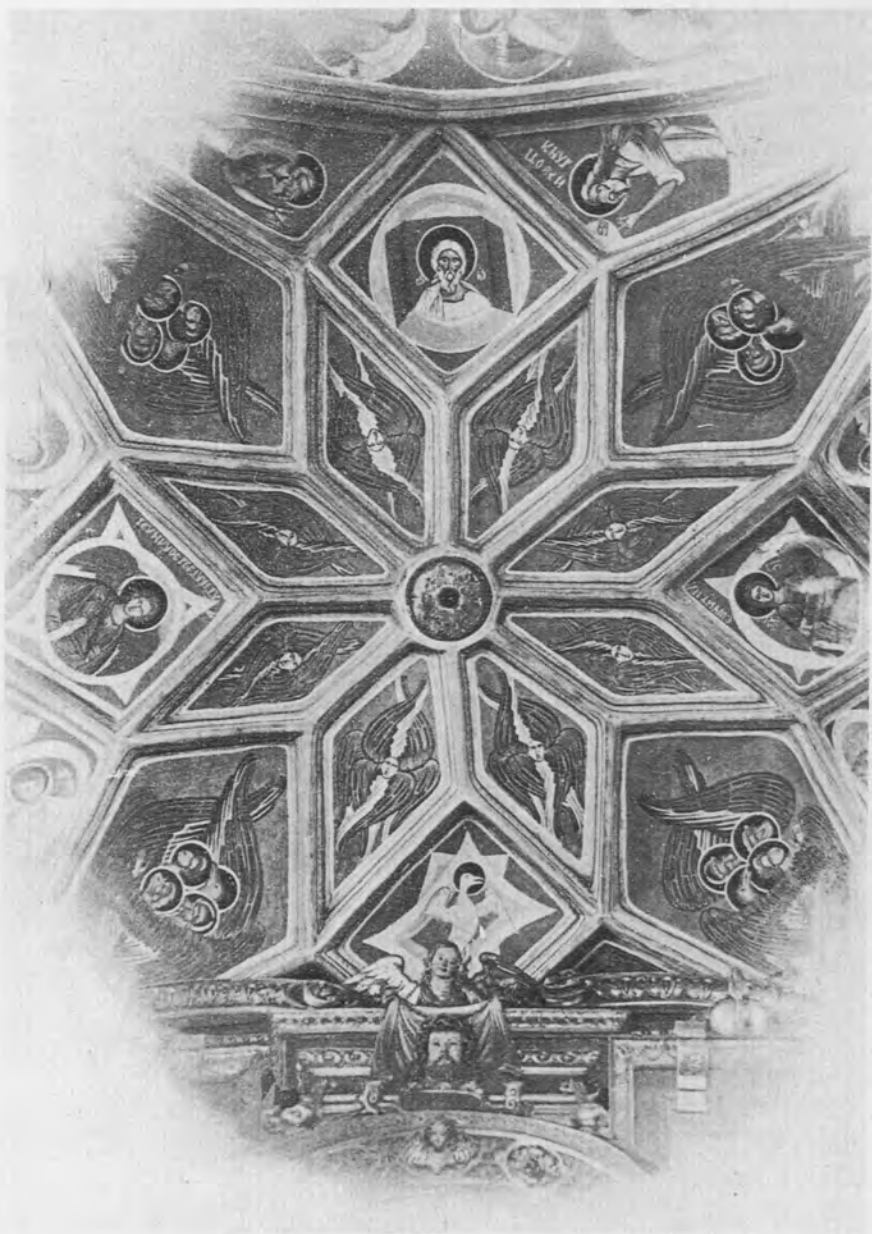
16. Fragmenty postaci apostołów, męczennicy i biskupi, malowidła na ścianie północnej i północno-wschodniej tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



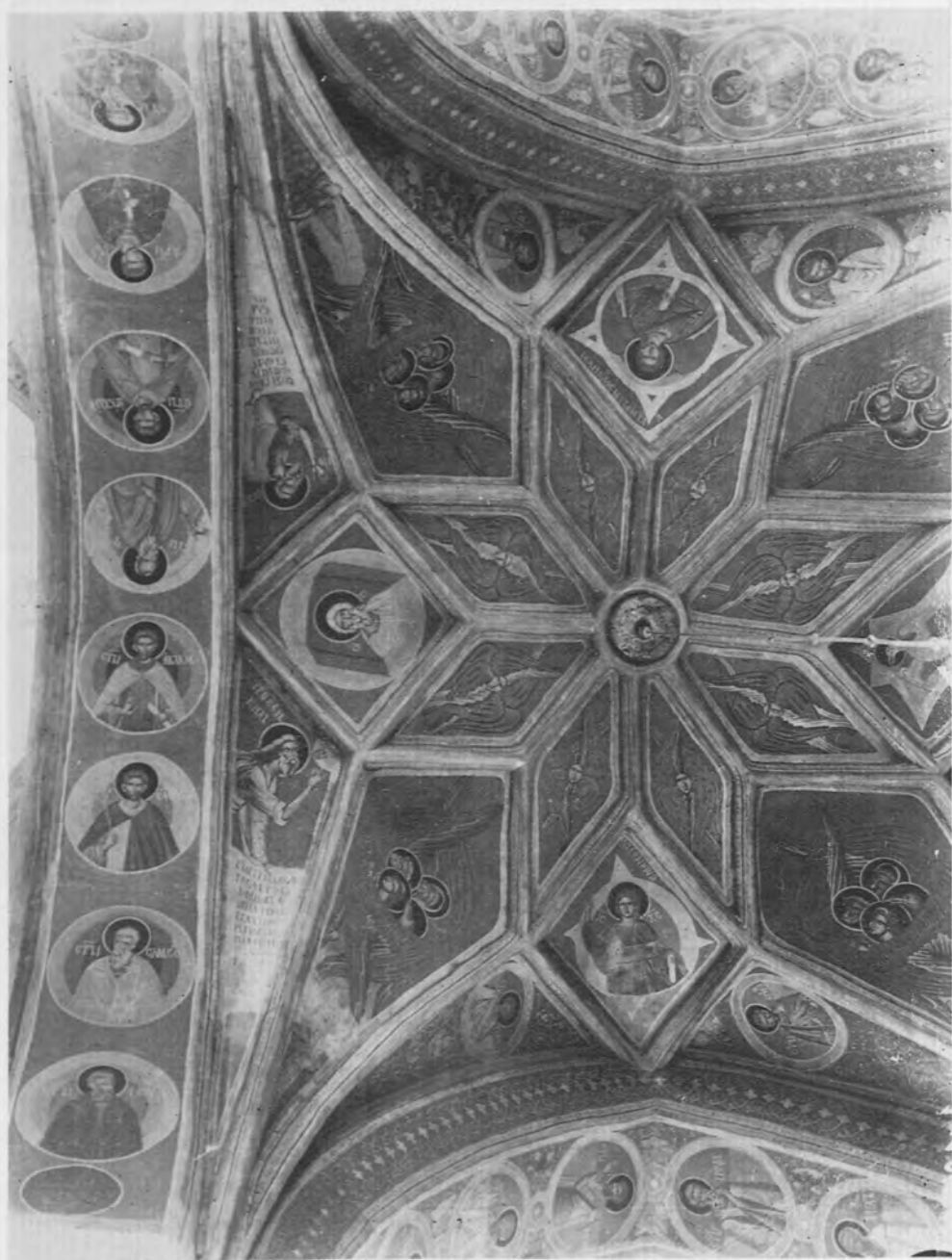
17. Święci biskupi Antymusz i Ariston, malowidła na ścianie północno-wschodniej tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



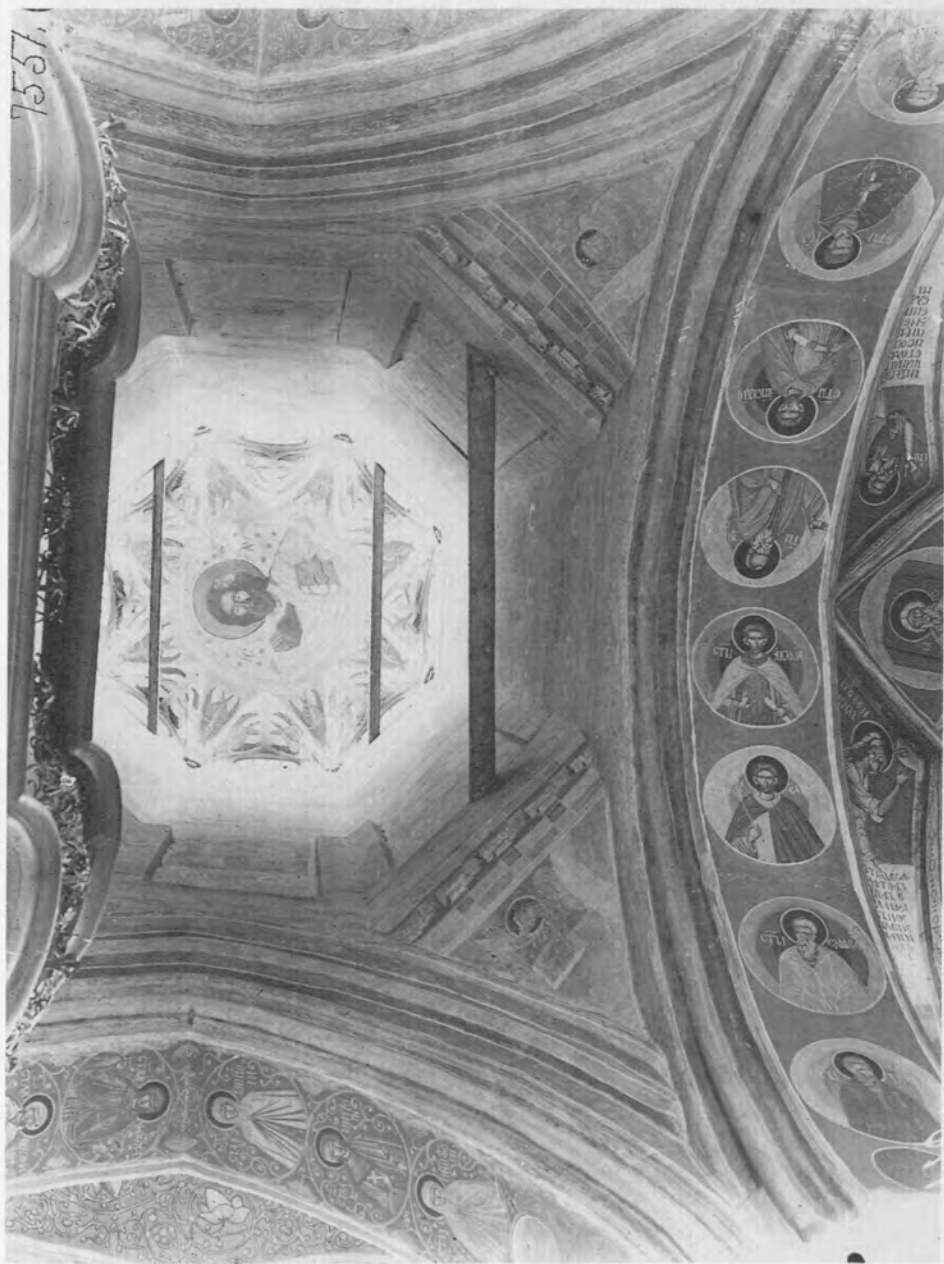
18. Święci biskupi Babylas i Cyryl, malowidła na ścianie północnej tamburu cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



19. Malowidła na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1864

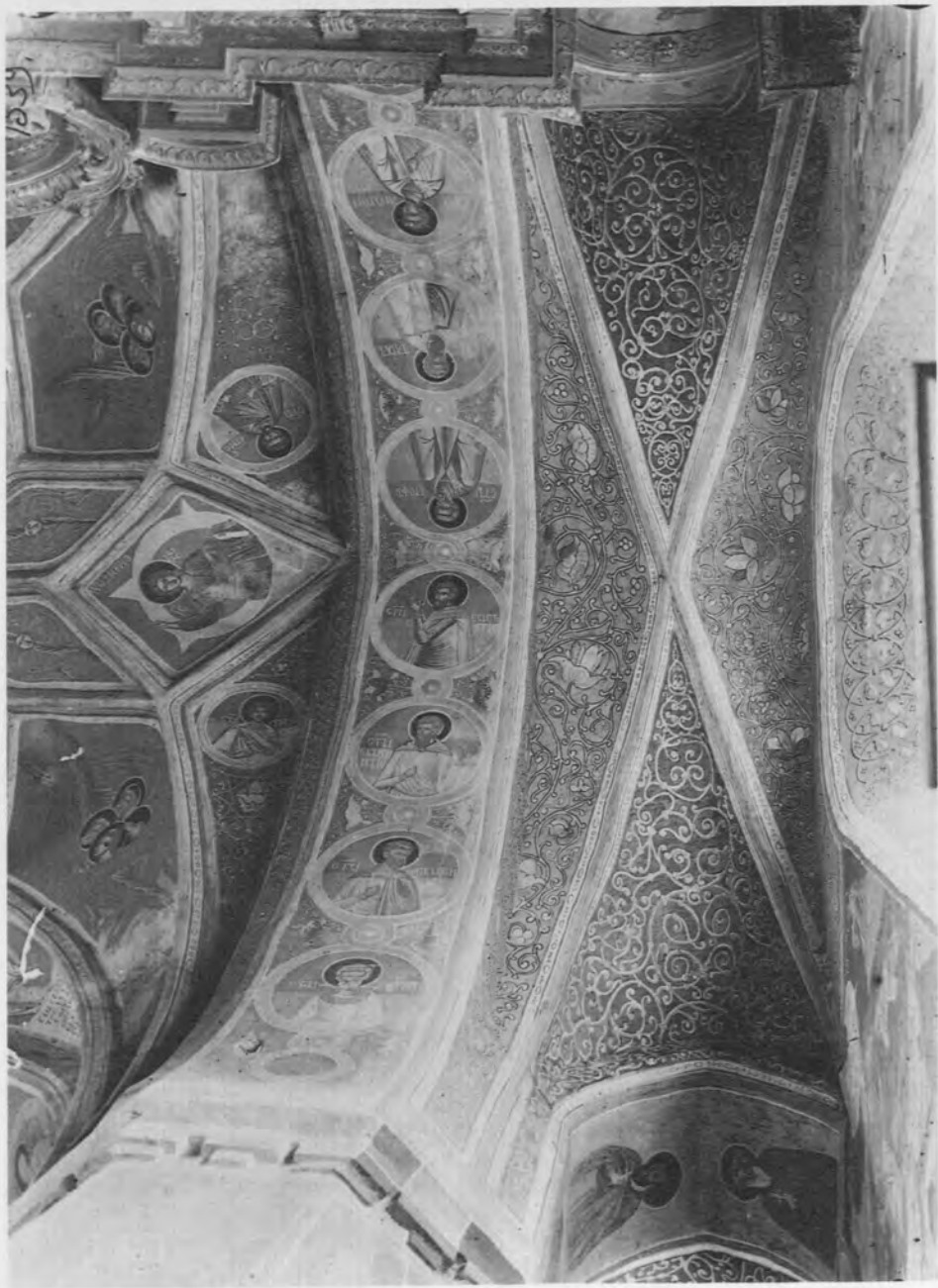


20. Malowidła na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej (część zachodnia) i gurtach sklepiennych cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



21. Malowidła w kopule, na żagielkach, gurtach sklepiennych i sklepieniu wschodniego przęśla nawy środkowej cerkwi Zwiastowania w Suprasli, stan z r. 1909





22. Malowidła na sklepieniu wschodniego przęsła nawy środkowej (część północna), na gurtach sklepiennych i sklepieniu nawy północnej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909

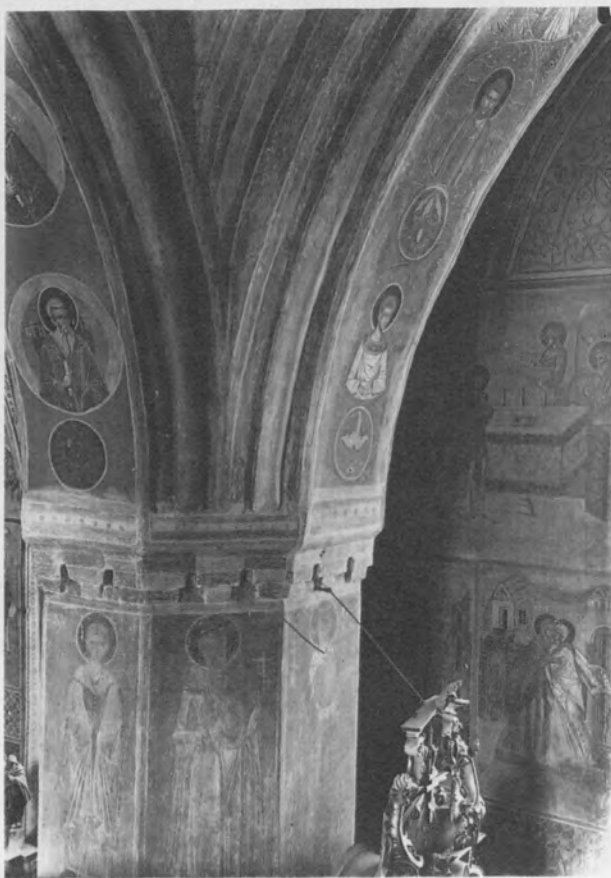


23. Malowidła w północno-wschodniej części cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909

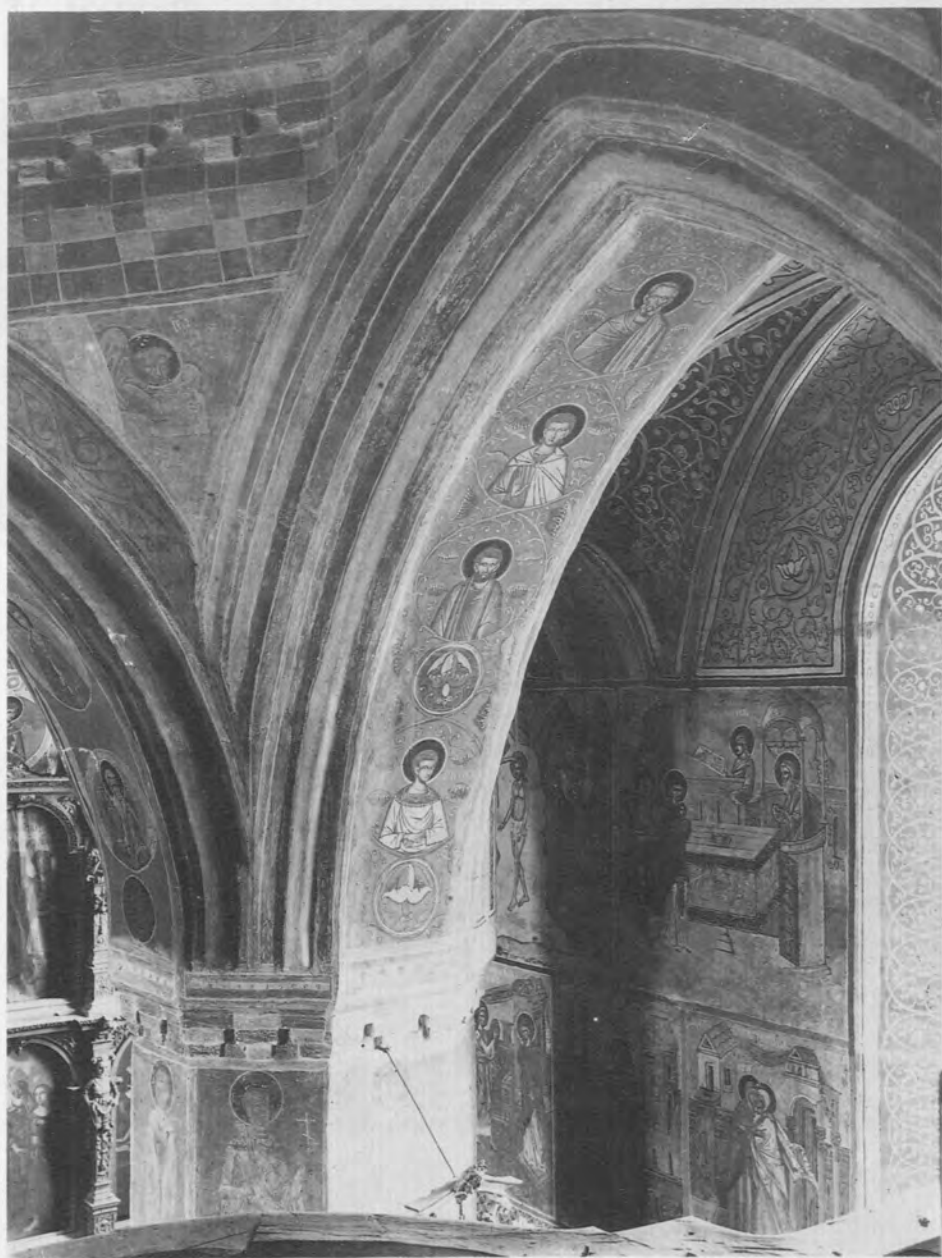




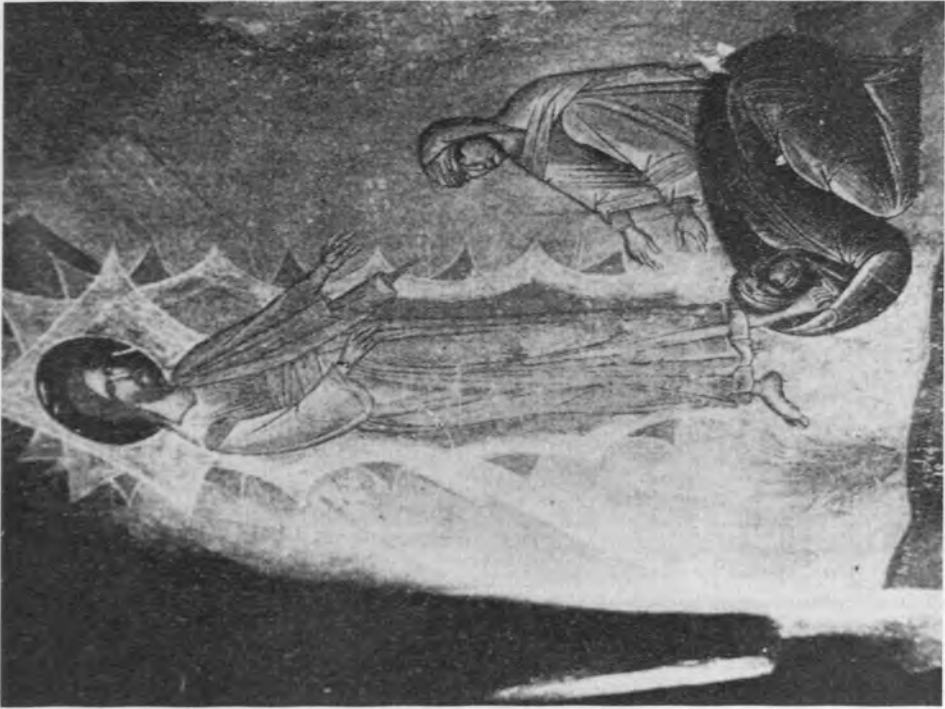
24. Malowidła w południowo-wschodniej części cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan sprzed r. 1939



25. Malowidła w południowo-wschodniej części cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan sprzed r. 1915



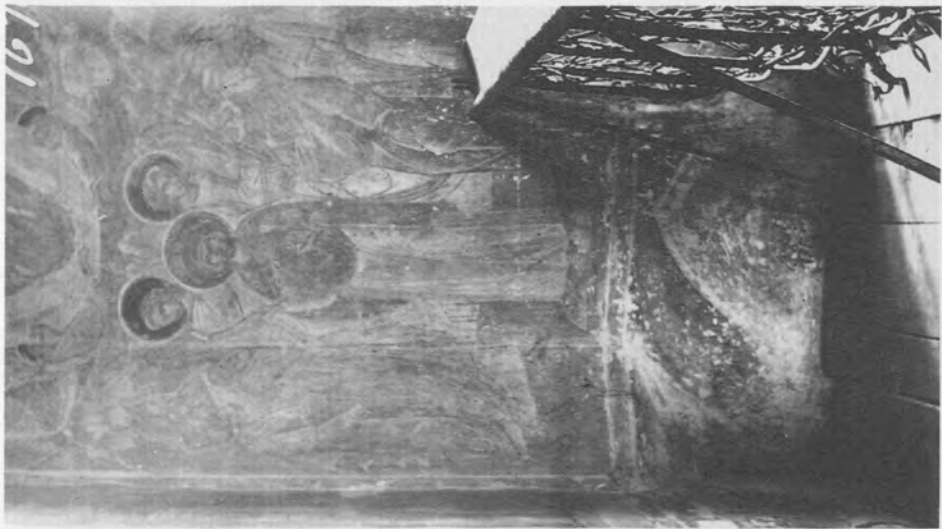
26. Malowidła w południowo-wschodniej części cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



27. Ukazanie się Chrystusa Mariom, malowidło na ścianie zachodniej cerkwi  
Zwiastowania w Supraślu, stan sprzed r. 1936



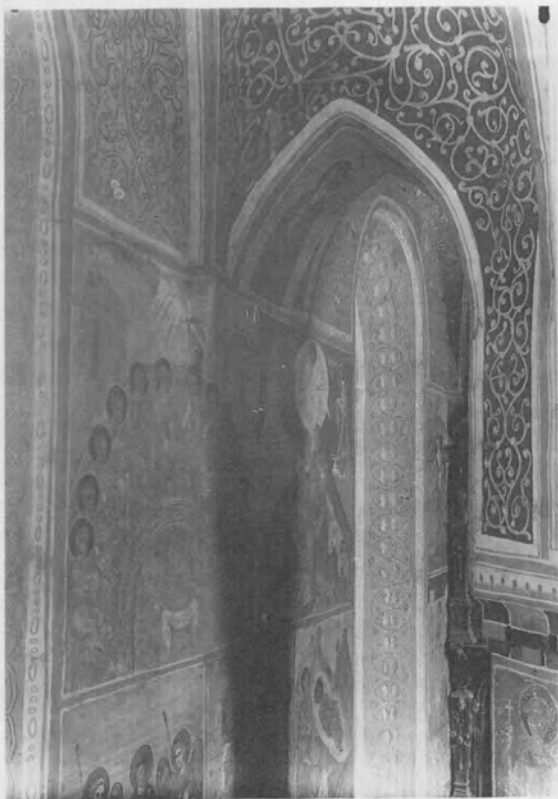
28. Rozmowa Chrystusa z Samarytanką, malowidło na ścianie zachodniej cerkwi  
Zwiastowania w Supraślu, stan sprzed r. 1915



29. Fragment Wniebowstąpienia i ilustracji oikosu 8 *Akatisttu*,  
malowidła na ścianie północnej cerkwi Zwiastowania  
w Supraślu, stan z r. 1909



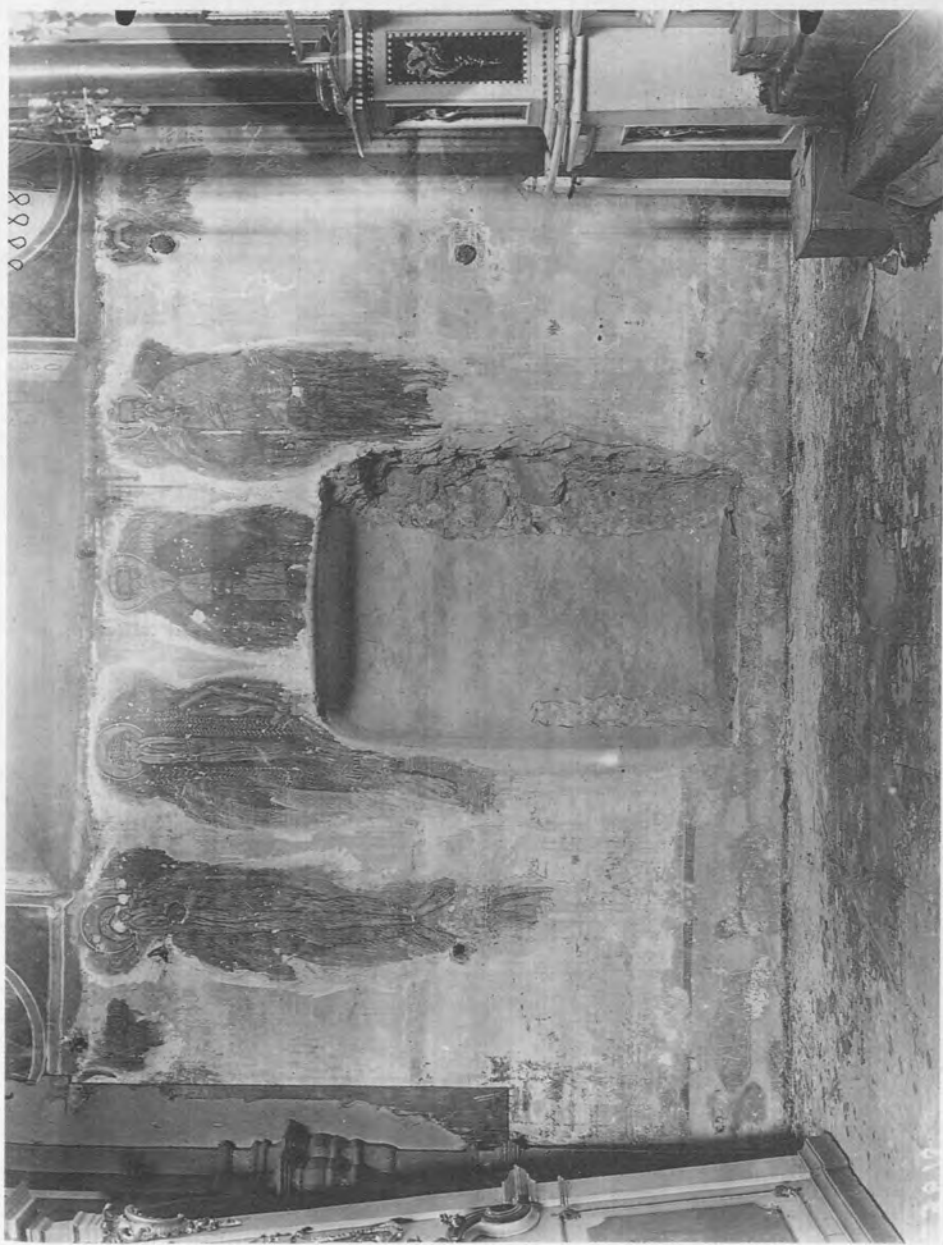
30. Zesłanie Ducha Świętego, ilustracje kontaktomiu 8  
i nieustalanej strofy *Akatisttu*, malowidła na ścianie  
nawy północnej cerkwi Zwiastowania w Supraślu,  
stan z r. 1909



31. Malowidła na ścianie nawy północnej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan sprzed r. 1915



32. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy południowej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



33. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy północnej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909, fotografia wykonana w trakcie prac przy odstawianiu malowideł





34. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy północnej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



35. Wyobrażenia świętych mnichów na ścianie nawy północnej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan sprzed r. 1915

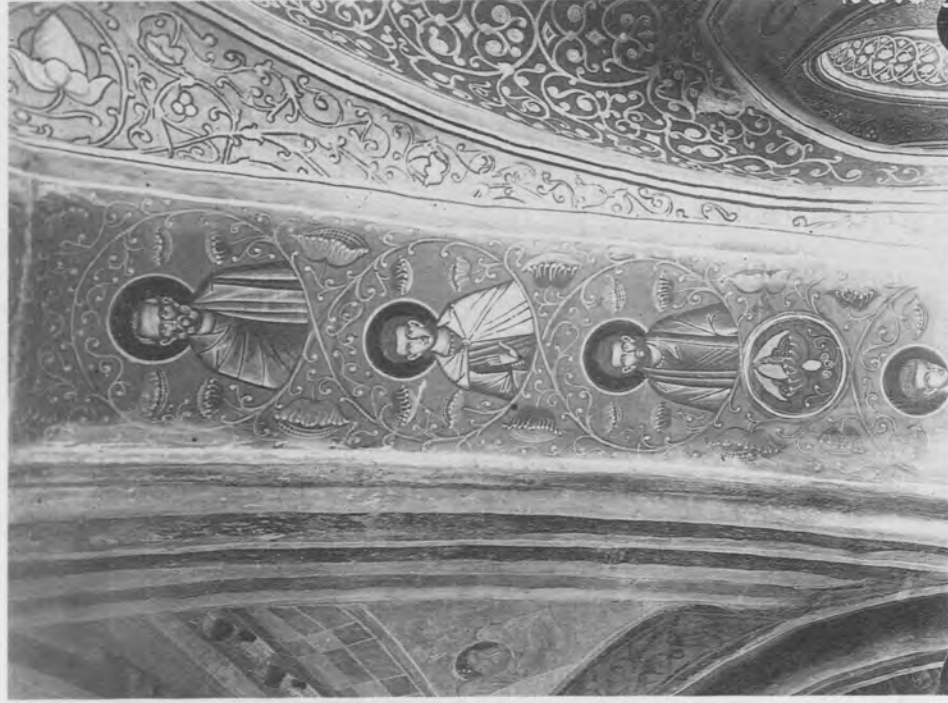


36. Malowidła kopuły, tamburu, północnego gurtu sklepienia podtrzymującego tambur i sklepienia nawy północnej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909

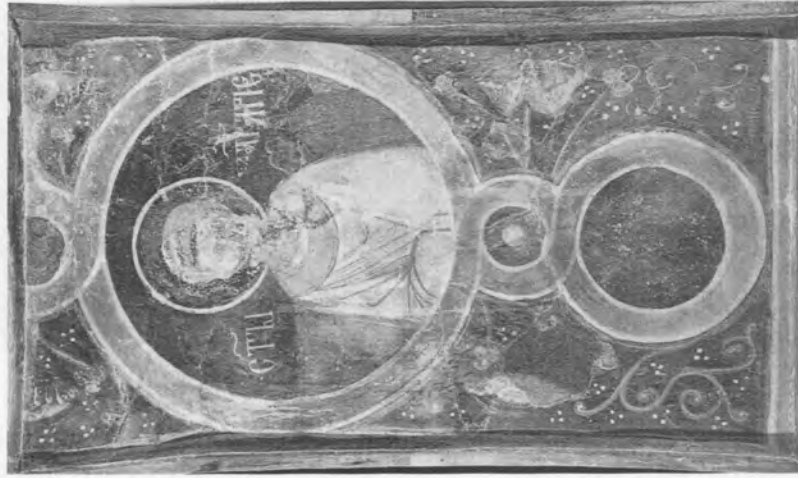




37. Św. Julia i niezidentyfikowani święci, malowidła na gurtce sklepiennym i filarze północnym cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan sprzed r. 1915



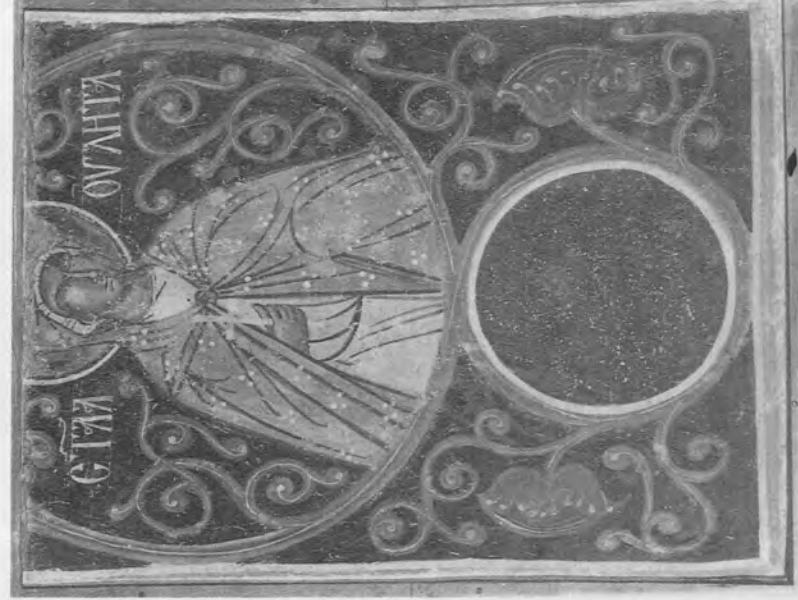
38. Św. Antoni, niezidentyfikowani święci i lew – symbol św. Jana, malowidła na południowym gurtce sklepiennym wspierającym tambur i żagielku południowo-wschodnim cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan z r. 1909



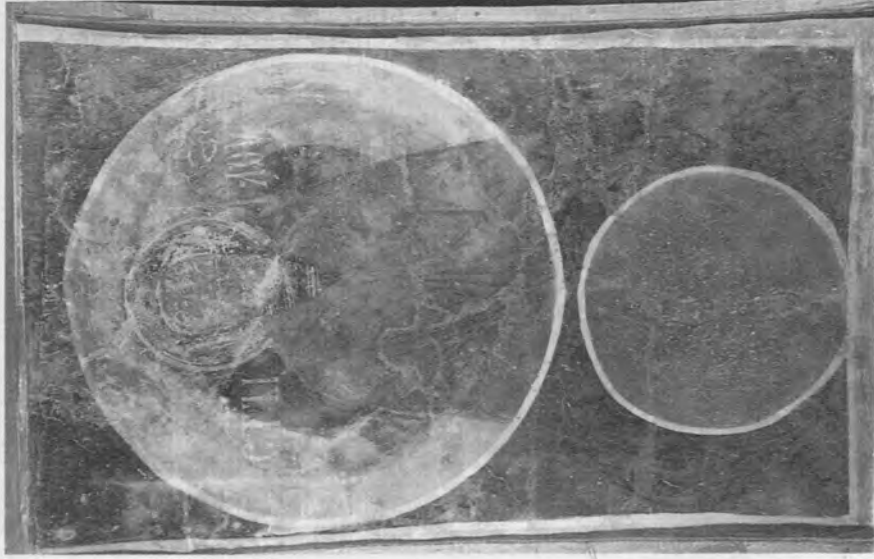
39. Św. Mardariusz, medalion z północnego gurtu sklepiennego wspierającego wschodnie sklepienie nawy środkowej cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



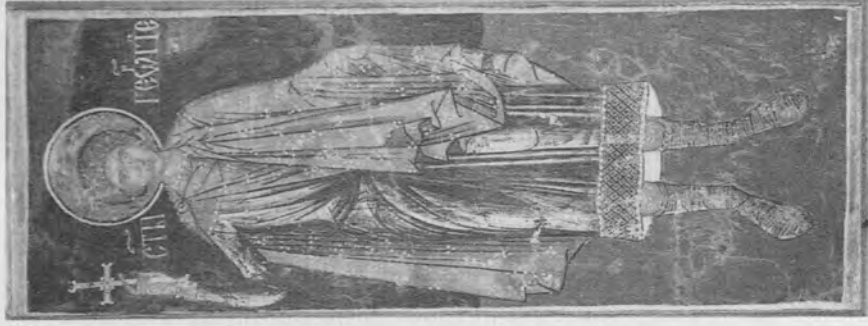
40. Św. Orestes, malowidło z nad gzymsu od północnej strony filara północnego cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



41. Św. Julita, medalion z północnego gurtu sklepiennego wspierającego tambur, cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



42. Św. Thallus, medalion z gurtu sklepiennego łączącego filary cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



43. Św. Jerzy, malowidło z środkowego rzędu, wschodniej strony filara południowego cerkwi w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



44. Św. Nikita, fragment malowidła z środkowego rzędu, północno-wschodniej strony filara południowego cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



45. Św. Bakchus, malowidło z środkowego rzędu, północno-zachodniej strony filara północnego cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



46. Św. Leoncjuś, fragment malowidła z nieznanego miejsca filara cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



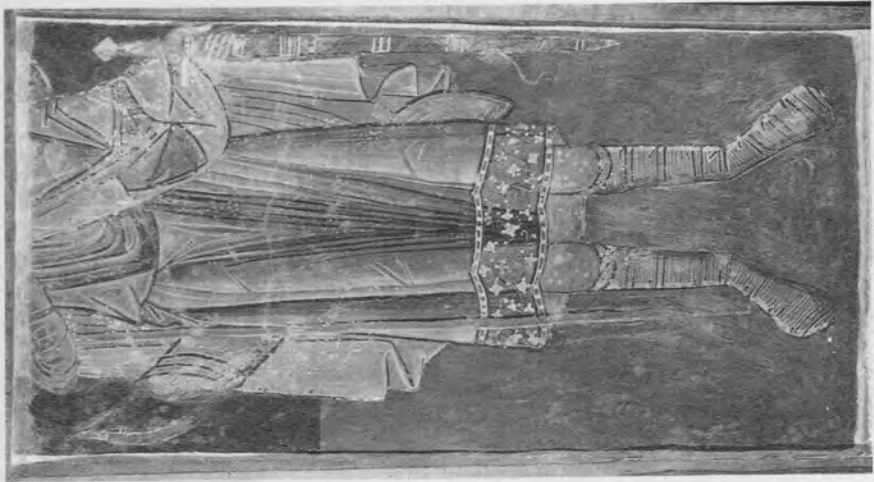
47. Św. Dymitr, malowidło z nieznanego miejsca filara cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



48. Św. Arethas lub Menas (?), malowidło z nieznanego miejsca filara cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku

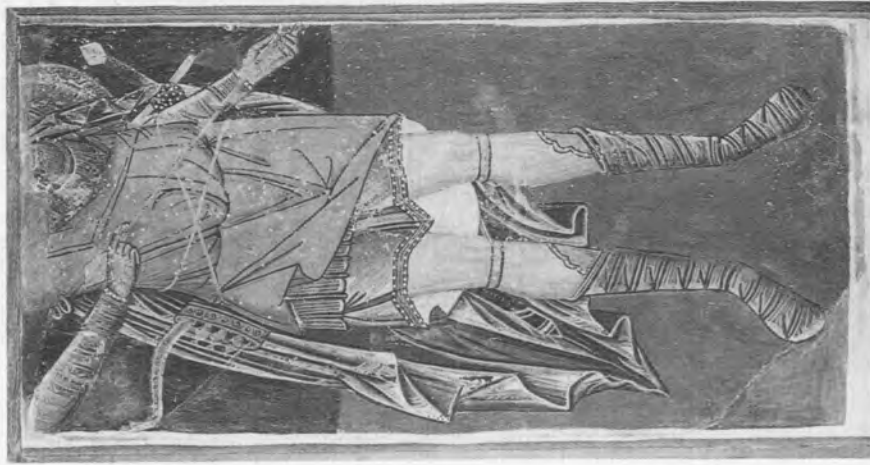


49. Nieznany święty rycerz, malowidło z środkowego rzędu, północnej strony filara północnego (?) cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku

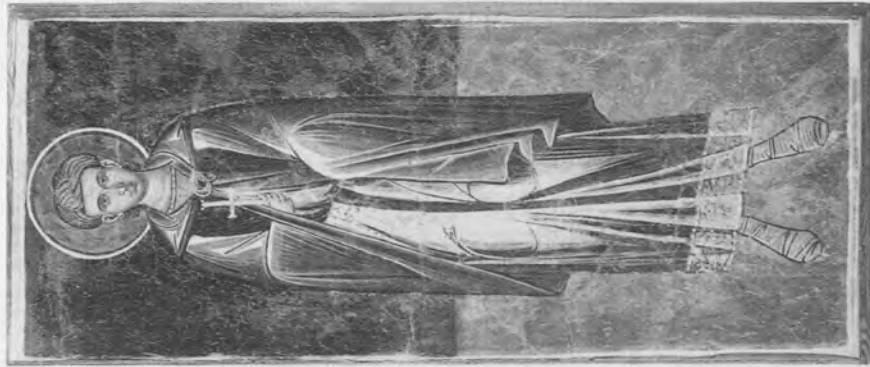


50. Nieznany święty rycerz, fragment malowidła z niezidentyfikowanego miejsca filara cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku





51. Niezłomny święty rycerz, fragment malowidła z niezidentyfikowanego miejsca filara cerkwi Zwiastowania w Suprasłi, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



52. Św. Kallinik, malowidło z górnego rzędu, północno-wschodniej strony filara południowego cerkwi Zwiastowania w Suprasłi, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



53. Niezłomny święty, fragment malowidła z niezidentyfikowanego miejsca filara cerkwi Zwiastowania w Suprasłi, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



54. Nieznany święty, fragment malowidła z górnego rzędu, strony północno-zachodniej filara południowego cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku



55. Nieznany święty, fragment malowidła z niezidentyfikowanego miejsca filara cerkwi Zwiastowania w Supraślu, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku